كريستوفر بيغزبي

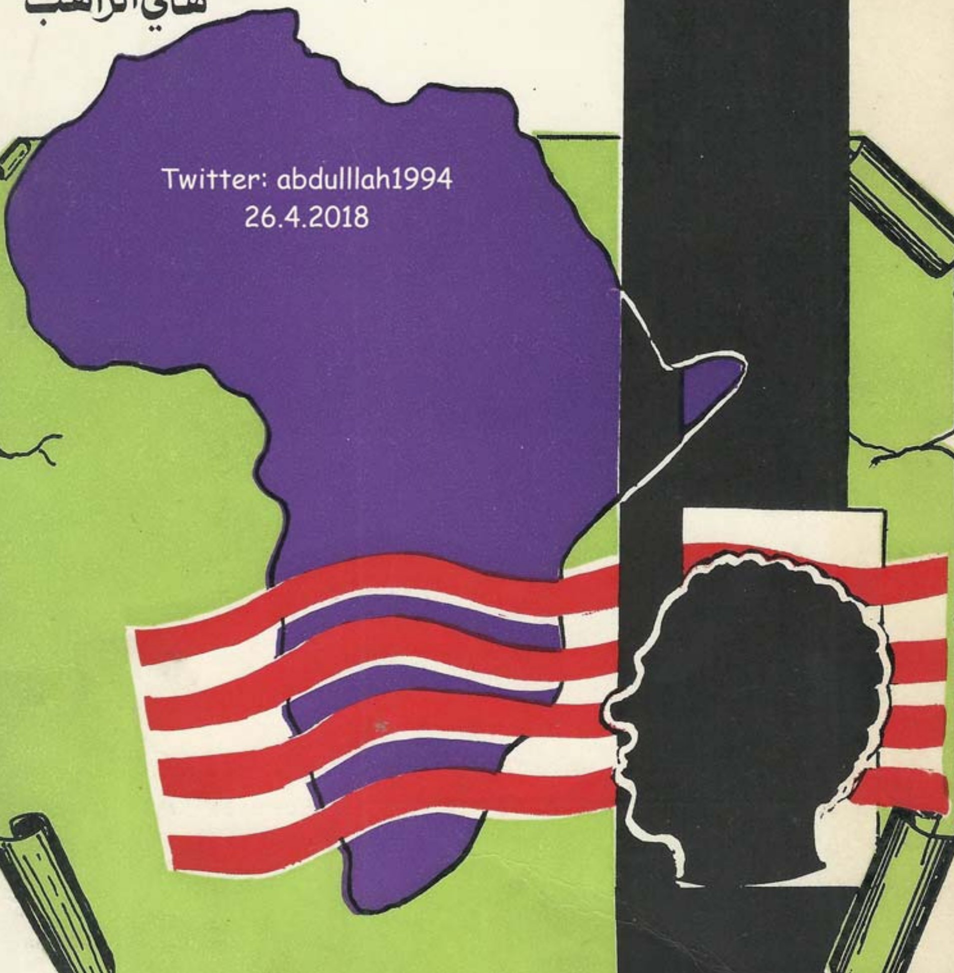
49

الكاتب الأمريكي الأسود

المجلد الثاني

الشعر والدراما

ترجمة: هاني الراهب



تحرير :

كريستوفر بيغزبي

الكاتب الأمريكي الأسود

المجلد الثاني

الشعر والدراما

ترجمة :

هاني الراهب



منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي

دمشق - ١٩٨٢

أورفيوس الأسود *

بقلم جان بول سارتر

عندما أزحتم الكمامة التي كانت تبقي هذه الأفواه السوداء مقفلة، بماذا كنتم تأملون ؟ أنهم سيغنون مدائح لكم ؟ هل ظننتم عندما نهضوا أنكم ستقرأون ابتهالاً في أعين هذه الرؤوس التي أرغمها آباؤنا على أن تنحني حتى الأرض ؟ هاهنا رجال سود واقفون ، ينظرون إلينا ، وآمل أنكم – مثلي – ستشعرون بصدمة كونكم مرئيين . فطيلة ثلاثة

(*) ظهرت « أورفيوس الأسود » أصلا كمقدمة لديوان شعراء أفارقة وهنود غربيين ، حرره ليوبولد سيدار سنغور في باريس عام ١٩٤٨ بعنوان (ديوان الشعر الجديد الزنجي والملاغاشي باللسان الفرنسي) . وهذه الوثيقة الأساسية في تاريخ مفهوم « الزنوجة » لم تكن ميسورة إلا بالعثور الصعب على عدد نافد من مجلة (الحضور الإفريقي) عام ١٩٥١ . وقد نشرتها لأول مرة في أمريكا مجلة (ماساتشوستس ريفيو) بعد أن ترجمها جون ملك كومبي . وبهذا النص الذي أعيد طبعه هنا ، تظهر لأول مرة في كتاب – المحرر .

في الأسطورة اليونانية أن أورفيوس ابن ربة الشعر كاليوبي شاعر سابق لهوميروس ، ومن أتباع ديونيزوس . اشتهر بعزف القيثار ، حتى أن الحيوانات البرية كانت تجمد لسماع موسيقاه . أحب زوجته يوريديس حباً عظيماً ، ولما ماتت دخل العالم السفلي لاسترادادها ، حيث سحر بلوتو إله الأموات وزوجته برسيفوني فسمحا له باسترادادها شريطة ألا يلتفت إلى الخلف لرؤيتها حتى يخرج ، وهذا مالم يفعله فاختفت يوريديس . وهكذا انصرف نهائياً عن المجتمع ، لكن نساء تراقيا الحانقات قطعنه إرباً إرباً ، بينما ظل لسانه يهتف : يوريديس أما القصائد المنسوبة له ، والمفقودة الآن ، فتجسد عقيدة دين صوفي يسمى الأورفية – المترجم .

آلاف عام ، استمتع الرجل الأبيض بامتياز أن يرى دون أن يُرى ؛ كان نظرة فقط – فالضوء في عينيه أخرج كل شي من ظل ولادته ؛ وكان بياض جلده نظرة أخرى ، ضوءاً مكثفاً . والأبيض – أبيض لأنه إنسان ، أبيض مثل ضوء النهار ، أبيض كالحقيقة ،أبيض كالفضيلة– أنار الخلق مثل شـــعلة وكشف عن سر جوهر الكائنات الأبيض . واليوم ، ينظر هؤلاء السود إلينا ، وتعود تحديقتنا إلينا ؛ وبدورها، تنير الشعلات السوداء العالم ، ورؤوسنا البيضاء ليست أكثر من قناديل صينية تتأرجح في الريح . ويهمس شاعر أسود – لايكترث بنا – للمرأة التي يحب :

ياامرأة عارية ، ياامرأة سوداء

مجلببة بلونك الذي هو الحياة . . .

ياامرأة عارية ، ياامرأة سوداء :

ياثمرة ناضجة غضيرة صلبة ، يانشوات الخمر الأسود الداكن

وإن بياضنا يبدو طلاء ناصلاً غريباً يحول دون أن يتنفس جلدنا– أربطة بيضاء نرتديها على المرافق والركب ، تحتها نجد لحماً بشرياً له لون الخمر الأسود إذا استطعنا إزاحتها . نظن أننا جوهريون في العالم – شموس مواسمه ، أقمار مده وجزره ؛ ونحن لسنا أكثر من حيوانات حقبته ؛ وحوشه . لسنا حتى وحوشاً :

هؤلاء السادة من المدينة

هؤلاء السادة الأشاوس

الذين عادوا لايعرفون كيف يرقصون في المساء مع ضوء
القمر
الذين عادوا لايعرفون كيف يمشون على لحم أقدامهم
الذين عادوا لايعرفون كيف يردون الحكايات عند
الموقدة . . .

سابقاً كنا أوروبيين ذوي حقوق إلهية ، وصرنا نشعر أن كرامتنا بدأت تتداعى تحت نظرات أمريكية أو سوفييتية ؛ ولم تعد أوروبا أكثر من مصادفة جغرافية ، شبه الجزيرة الذي مدته آسيا داخل الأطلسي. وكنا نأمل على الأقل أن نجد نتفة من عظمتنا تنعكس في أعين الإفريقيين المدجنة . ولكن ليس ثمة أعين مدجنة بعد الآن : ثمة نظرات فائرة وحرة تحكم على عالمنا .

هاهنا رجل أسود يتجول
إلى نهاية
أبدية شوارعهم التي لانهاية لها
مع الشرطة . . .
هاهنا آخر يصيح لإخوانه :
أسفاً ! أسفاً ! إن أوروبا العنكبوتية تمد
أصابعها وكتائب سفنها . . .
هاهنا :
الصمت الماكر لليل أوروبا . . .

وفيه

لايوجد شيء لايذله الزمن .

ويكتب زنجي :

في أزمنة ما ، سننتاب مونبارناس وباريس كالأشباح ،
أوروبا وعذاباتها اللانهائية ، مثل ذكريات
أو مثل أمراض . . .

وفجأة تبدو لفرنسا غرابة الأجنبي في أعيننا . إنها ليست أكثر من ذكرى ، فرص ، ضباب أبيض في قاع الأرواح المضاءة بالشمس ، بلد خلفي لايصلح للعيش فيه ؛ لقد انجرفت نحو الشمال ، وأرخت مرساتها قرب كامشاتكا : الشيء الجوهري هو الشمس ، شمس المدارين والبحر « المقمل بالجزر » وورود إمانغ وسوسن إياريف وبراكين المارتنيك . الكينونة (L'Etre) سوداء ، الكينونة مصنوعة من النار . ونحن تصادفيون وناؤون ، علينا أن نبرر أعرافنا ، تقنياتنا ، والشحوب المسلوق في خضارنا الزنجارية . ونحن تأكلنا حتى العظم هذه النظرات الهادئة الناحتة :

أصخ إلى العالم الأبيض
مروع الإنهاك من جهده الهائل
من تلفظاته المتمردة وهي تقعقع تحت النجوم القاسية ،
وتصلباته الزرقاء كالحديد تثقب لحمه الغيبي
أصخ إلى انتصاراته الاستعراضية وهي تدق أبواق هزائمه
أصخ إلى تطوحه التعس في الغيابات الفخمة
شفقة على غزاتنا السذج العالمين بكل شيء .

هانحن ذا : منتبون : انتصاراتنا — وكروشها تنتصب في الهواء — تكشف عن أحشائها ، عن هزيمتنا المستترة . وإذا أردنا أن نشقق هذه

اللانهاية التي تسجننا ، فلا يعود بامكاننا الاعتماد على امتيازات عرقنا ، لوننا ، تقنياتنا : لن نستطيع أن نكون جزءاً من الكل الذي تنفينا عنه هذه العيون السود ، مالم نمزق أربطتنا كي نحاول ببساطة أن نكون بشراً .

على أية حال ، إذا كانت هذه القصائد تخجلنا ، فهي لم تكن مقصودة لذلك : إنها لم تكتب لنا ؛ وهي لن تخجل أياً من المستعمرين والمتواطئين معهم الذين يفتحون هذا الكتاب . لأن هؤلاء سيظنون أنهم يقرأون رسائل من وراء ظهر أحد ما، رسائل لم تقصد أن تكون لهم . هؤلاء السود يخاطبون السود عن السود : وشعرهم ليس هجائياً ولا لاعناً : إنه يقظة على الوعي . ستقولون . « إذن ، بأية حال سيشوقنا ، مادام مجرد وثيقة ؟ نحن لانستطيع دخوله . » وبودي أن أري بأية طريقة يمكننا أن نتصل بعالم الكهرمان هذا ؛ بودي أن أريكم أن هذا الشعر — الذي يبدو عرقياً للوهلة الأولى — هو تسبيحة في الواقع من كل إنسان إلى كل إنسان . بكلمة واحدة ، أنا الآن أتحدث إلى البيض ، وبودي أن أشرح لهم مايعرفه السود الآن : لماذا يجب على الرجل الأسود أن يصير واعياً بنفسه عبر التجربة الشعرية الضرورية وفي شرطه الراهن ؛ ولماذا ، من ناحية معاكسة ، يكون الشعر الأسود المكتوب بالفرنسية الشعر الثوري العظيم الوحيد في عصرنا .

* * *

ليست مصادفة أن البروليتاريا البيضاء نادراً ما تستعمل لغة شعرية لتتكلم عن آلامها أو غضبها أو اعتدادها بنفسها ؛ ولست أعتقد أن العمال أقل موهبة من أبنائنا البرجوازيين : « الموهبة » — ذلك السمو

المؤثر — تفقد كل معنى عندما يدعي أحدنا أنها أكثر انتشاراً في طبقة منها في طبقة أخرى . وليس العمل الشاق هو مايستهلك مقدرتهم على الغناء ؛ فالعبيد كانوا يكدحون كدحاً أشق ، ومع ذلك فنحن نعرف عن أناشيد العبيد . يجب إذن أن نعترف بأن الظروف الراهنة للصراع الطبقي هي التي تحول دون تعبير العامل عن نفسه شعرياً . فلأنه مضطهد بالتقنيات ، يريد أن يصير تقنياً ، لأنه يعرف أن التقنيات ستكون أداة تحرره ؛ يعرف أنــه فقط بالحصول على المعرفة العملية ، الحرفية والاقتصادية والعلمية، سيصير قادراً يوماً ما على التحكم بادارة العمل . إن لديه الآن معرفة عميقة عملية بماسماه الشعراء «الطبيعة»، لكنها معرفة اكتسبها بيديه أكثر منه بعينيه : الطبيعة هي المادة بالنسبة له ، تلك الضراء الماكرة العاطلة التي يعمل عليها بأدواته ؛ وليس للمادة أغنية . وفي الوقت نفسه ، تتطلب منه المرحلة الحاضرة من صراعه فعلاً مستمراً إيجابياً : الحسابات السياسية ، التنبؤ الدقيق ، الانضباط ، التنظيم الشعبي ؛ وأن يحلم عند هذه النقطة يعني أن يخون . العقلانية ، المادية، الوضعية — الموضوعة العظمى لمعركته اليومية — أقل الأشياء ملاءمة للخلق العفوي للأساطير الشعرية . وإن آخر هذه الموضوعات — « النهوض » الشهير — قد انسحبت تحت ظروف الصراع : على المرء أن يتناول الشيء الأكثر إلحاحاً ، يكسب هذا الوضع أو ذاك ، يزيد راتبه ، يقرر شيئاً بشأن إضراب تعاطفي أو احتجاج على الحرب في الهند الصينية : الفعالية وحدها تهم . وبلاشك، فان على الطبقة المضطهدة أن تجد ذاتها أولاً . وهذا الاكتشاف الذاتي هو بالضبط عكس التفحص الشخصي للذات : بالأحرى هو مسألة تبيّن — في الفعل وبه — للحالة الموضوعية للبروليتاريا ، التي يمكن لظروف الانتاج وإعادة توزيع

الملكية أن تقررها . فالعمال يتعرفون بالكاد على التناقضات الداخلية التي تثري عملاً فنياً وتكون مؤذية للعمل ، لأنهم يتوحدون في كونهم مضطهدين اضطهاداً يشملهم أفراداً وجماعة ، ويتقلصون إلى صراع مشترك . وبقدر ماهم علاقة ، فأن يعرفوا أنفسهم هو أن يوضّعوا أنفسهم ضمن نسيج القوى العظمى المحيطة بهم ؛ وهذا يتطلب منهم أن يقرروا موقعهم الصحيح في طبقتهم ووظيفتهم في الحزب . إناللغة نفسها التي يستعملونها عارية من أي إرخاء للبزالات ، من انتفاء اللياقة الدائم التافه ، ولعبة التحويل المعنوي التي تخلق الكلمة الشعرية . في عملهم يستعملون عبارات تقنية معرفة بدقة ؛ أما لغة الأحزاب الثورية فقد أظهر باران أنها ذرائعية : تستعمل لنقل الأوامر ، كلمات السر ، المعلومات ؛ وإن تفقد دقتها ، يتمزق الحزب . هذا كله يجنح بقسوة أشد وأشد إلى تقليم الموضوع ؛ والشعر على أية حال يجب أن يظل شخصياً بطريقة ما . البروليتاريا لم تجد شعراً يكون اجتماعياً ويجد مع ذلك منبعه في الذاتية، شعراً شخصياً بقدر ماهو اجتماعي ، مؤسساً على لغة ملتبسة أو غير مؤكدة ومع ذلك يكون منعشاً ومفهوماً عموماً كما كلمات السر الأعظم دقة أو كعبارة « ياعمال العالم اتحدوا » التي يقرؤها المرء على الأبواب في روسيا السوفييتية . مفتقراً إلى هذا ، يظل شعر ثورة المستقبل في أيدي البرجوازيين الشباب حسني النوايا الذين يستمدون إلهامهم من تناقضاتهم النفسية الشخصية ، في الانشقاق الحاصل بين مُثُلهم وطبقتهم، في عدم التوكيد الذي تتصف به لغتهم البرجوازية العتيقة .

ومثل العامل الأبيض ، يكون الزنجي ضحية البنية الرأسمالية

لمجتمعنا . وهذا الوضع يكشف له عن روابطه الوثيقة – بعيداً جداً عن لون جلده – بطبقات معينة من الأوروبيين الذين يجابهون مثله ؛ إنها تحفزه على تخيل مجتمع بلا امتيازات يعتبر فيه الخضاب الجلدي مجرد تصادف . ولكن حتى لو أن الاضطهاد نفسه مجرد تصادف، فالظروف التي يوجد فيها تتنوع بحسب التاريخ والشروط الجغرافية: أما الرجل الأسود فضحيته لأنه أسود وبقـــدر ماهو وطني مستعمَر أو أفريقي مستورد . وبما أنه مضطهد في عقر عرقه وبسببه ، فعليه قبل كل شيء أن يصير واعياً بعرقه . يجب أن يجبرهم على الاعتراف به كانسان هؤلاء الذين حاولوا عبثاً عبر القرون أن يختزلوه إلى حالة الحيوان . وعند هذه النقطة ، لا ســبيل إلى المراوغة أو التحايل ، لا « خطوط متقاطعة » عليه أن يتفحصها : فاليهودي – أبيض بين بيض – يمكن أن ينكر أنه يهودي ، يمكن أن يعلن نفسه إنساناً بين الناس . الزنجي لايستطيع أن ينكر أنه زنجي ، ولا أن يدعي أنه جزء من إنسانية ماجردة وبلا لون : إنه أسود . وهكذا فان ظهره على جدار الأصالة : فبعد أن أهين واستعبد من قبل ، يلتقط كلمة « زنجي » التي قذف بها كحجرة ينتصب بصلابة ويعلن نفسه أسود بكبرياء ؛ وجهاً لوجه مع البيض . والوحدة التي ستأتي في المآل ، جالبة معها جميع الشعوب المضطهدة في الصراع نفسه ، يجب أن يسبقها في المستعمرات ماسأسميه لحظة الانفصال أو السلبية : العرقية المضادة للعرقية هي السبيل الوحيد الذي سيؤدي إلى إلغـــاء الفروق العرقيـــة . وكيف يمكن للأمر أن يكون غير ذلك ؟ هل يسع السود أن يعتمدوا على بروليتاريا بيضاء قصية – منخرطة في صراعاتها الخاصة – قبل أن يتوحدوا وينتظموا على ترابهم هم ؟ وأكثر من هذا ، أليست هناك حاجة ما إلى عمل تحليلي كامل . بغية

إدراك هوية المصالح التي تجسّم الفروق الواضحة في الشروط ؟ فالعامل الأبيض يستفيد بطريقة ما من الاستعمار ، رغم نفسه : رغم تدني مستوى معيشته ، فسيكون أدنى لولا الاستعمار . وبأية حال ، هو مستغَل بلؤم أقل من العامل المياوم في داكار أو سان لويس . وإن التجهيز التقني والتصنيع في البلدان الاوروبية يجعلان ممكناً استخدام إجراءات التحويل الاجتماعي هناك ؛ لكن الاشتراكية كما تُرى في السنغال أو الكونغو تبدو أكثر من أي شيء آخر حلماً جميلاً : قبل أن يكتشف الفلاحون السود أن الاشتراكية هي الجواب الضروري لمطالبهم المحلية الراهنة ، عليهم أن يتعلموا تشكيل هذه المطالب تشكيلاً جماعياً ؛ بالتالي ، عليهم أن يفكروا بأنفسهم كأناس سود .

هذا الاكتشاف الذاتي الجديد مختلف عن ذاك الذي تحاول الماركسية إيقاظه في العامل الأبيض . ففي العامل الأوروبي ، يقوم الوعي الطبقي على طبيعة الربح والعلاوة غير المستحقة — على الشروط الحالية لملكية وسائل العمل ، باختصار إنه يقوم على الصفات الموضوعية لوضعية البروليتاريا . ولكن ، لأن الازدراء الأناني الذي يظهره البيض للسود — وليس لهذا معادل في موقف البرجوازي تجاه الطبقة العاملة — يستهدف في الحاضر أعمق القلب ، فعلى السود أن يعارضوه بوجهة نظر أكثر دقة وذات شخصية سوداء ؛ بالتالي فان الوعي العرقي مؤسس أولاً وقبل كل شيء على الروح السوداء . أو بالأحرى — مادام التعبير مستعملاً في هذا الديوان — على خاصية معينة مألوفة في الأفكار والسلوك الزنجيين تسمى « الزنوجة » . ثمة طريقان فقط للمضي في تشكيل المفاهيم العرقية : وأي منهما يسبب أن تصير بعض الخصائص الشخصية موضوعية ،

وإلا فان المرء يحاول تشخيصاً موضوعياً لأساليب السلوك المجلوة .
وهكذا فان الأسود الذي يؤكد على زنوجته بواسطة حركة ثورية ، يضع نفسه للتو في موقع الاضطرار للتأمل ، إما لأنه يرغب في أن يتبين في ذاته خصائص معينة تأسست موضوعياً حول الحضارات الأفريقية، وإما لأنه يأمل في اكتشاف جوهر السواد في بئر قلبه . وتعود الذاتية هكذا إلى الظهور : علاقة الذات بالذات ؛ وهي منبع الشعر كله ، الشعر نفسه الذي يتعين على العامل أن يفصل نفسه عنه والأسود الذي يسأل أخوته الملونين أن « يجدوا أنفسهم » سوف يحاول أن يقدم لهم صورة مثلى لزنوجته وسينظر داخل روحه هو للامساك بها . إنه يريد أن يكون منارة ومرآة في وقت واحد ؛ والثوري الأول سيكون رائد الروح السوداء ، الرسول – نصف نبي ونصف تابع – الذي سينتزع السواد من ذاته لكي يقدمه إلى العالم . باختصار ، سوف يكون شاعراً بالمعنى الحرفي لكلمة « كهّان » . وزيادة على ذلك ، فالشعر الأسود لايشارك بشيء في الاندفاقات التي يشعر بها القلب : إنه وظيفي ، يلبي حاجة معرّفة بعبارات محددة . قلّب صفحات ديوان من الشعر الأبيض المعاصر : ستجد مئة موضوع مختلف ، بحسب مزاج الشاعر واهتمامه، بحسب موقعه وبلاده . في الديوان الذي أقدمه هنا ، ثمة موضوع واحد فقط يحاول الشعراء معالجته ، بنجاح أكثر أو أقل . من هاييتي إلى فيينا ، هناك فكرة وحيدة : اكشف عن الروح السوداء . إن الشعر الأسود إنجيلي : إنه يعلن الأخبار الطيبة ، فالسواد قد اكتشف من جديد .

على أية حال ، هذه الزنوجة التي يرغبون في اصطيادها من أعماقهم

السحيقة ، لاتسقط تحت تحديقة الروح من تلقاء نفسها : ففي الروح لاشيء ثمة مجاني . لقد مضى رسول الروح السوداء إلى مدارس بيضاء، تبعاً لقانون فظ يمنع المضطهَد من امتلاك أية أسلحة إلا تلك التي سرقها هو نفسه من المضطهِد . فعبر شيء من الاحتكاك بالثقافة البيضاء كان أن عبر سواده من مباشرة الوجود إلى حالة التأمل . ولكنه ، في الوقت نفسه ، توقف عن أن يعيش زنوجته . وفي اختياره أن يرى ماهو ، صار منشطراً وما عاد يتصادف مع نفسه . ومن ناحية أخرى ، فلأنه ففى عن ذاته اكتشف هذه الحاجة إلى إعلان ذاته . إذن ، هو يبدأ بالمنفى . وهو منفى مزدوج . فمنفى جسده يقدم صورة أخاذة عن منفى قلبه . إنه في أوروبا معظم الوقت ، في البرد ، في وسط الجماهير الرمادية ، ويحلم ببورتوبرانس ، بهاييتي . لكنه في بلاده كان منفياً سلفاً . لقد انتزع تجار العبيد آباءه من إفريقيا وشتتوهم . وإن قصائد هذا الكتاب كلها — ماعدا تلك التي كتبت في إفريقيا — ترينا الجغرافيا الصوفية ذاتها . نصف كرة : في المقدمة — وتلك أول دائرة من ثلاث دوائر ذات مركز واحد — تمتد أرض المنفى ، أوروبا التي لالون لها ؛ ثم تأتي الدائرة الباهرة من الجزر والطفولة اللتين ترقصان بحركة دوارة حول إفريقيا ؛ والدائرة الأخيرة هي إفريقيا، سرة العالم وقطب الشعر الأسود — إفريقيا الباهرة ، الملوّحة ، الزيتية مثل جلد الأفعى ، إفريقيا النار ، والمطر ، إفريقيا السيلية ذات الذوائب ؛إفريقيا — شبح يلتهب كشعلة بين الكينونة والعدم ، أكثر حقيقية من«الشوارع المزدوجة اللانهائية وفيها الشرطة » ولكن الغائبة ، يتجاوز الحصول ، يشقق أوروبا بأشعته السوداء ولكن اللامرئية ؛ إفريقيا ، قارة في الخيال .
إن الحظ الطيب الفائق للشعر الأسود يكمن في حقيقة أن لأنواع القلق

عند الوطني المستعمَر رموزها الواضحة البلقاء التي تحتاج فقط إلى الدخول فيها وتأملها : النفي ، العبودية ، الثنائي إفريقيا — أوروبا والانقسام المانوكي الكبير في العالم إلى أسود وأبيض . وهذا النفي الجسدي المتوارث يمثل النفي الآخر : الروح السوداء هي إفريقيا التي نفي منها الزنجي وسط البنايات الباردة للثقافة والتقنيات البيضاء . وإن الزنوجة، الحاضرة أبداً ولكن المخفية ، تتقنصه ، تحكّه ؛ وهونفسه يحلك جناحها الحريري ؛ إنها تنبض وتنتشر خلاله مثل ذاكرته باحثة ومطالبة بالأسمى ، مثل طفولته المخذولة الملفعة ، ومثل طفولة جنسه ونداء الأرض ، مثل احتشاد الحشرات وبساطة الطبيعة التي لاتتجزأ ، مثل الشرعة الصافية لأسلافه ، ومثل الأخلاقيات التي يجب أن توحد حياته المبعثرة . لكنه إن يلتفت ليتمعن في زنوجته ، تختف في الدخان ؛ فجدران الثقافة البيضاء — صمتها ، كلماتها ، إفاضاتها — تنهض بينها وبينه :

أعد لي دُماي السوداء ، فأتمكن من اللعب بها
الألعاب البسيطة لغريزتي
فأتمكن من أن أبقى في ظل قوانينها
وأغطي شجاعتي
جراءتي
أشعر بحالي كحالي
حالي المتجددة عبر ماكنته بالأمس
بالأمس
دونما تعقيد
بالأمس
عندما جاءت ساعة اقتلاع الجذور . . .
لقد اقتحموا المسافة التي كانت لي .

على كل حال ، يجب أن تتهدم جدران سجن الثقافة هذا ، وستكون ضرورية العودة إلى افريقيا يوماً ما : وهكذا فموضوعات العودة إلى الوطن الأم والعودة إلى النزول داخل الجحيم الواهجة تمتزجان بلا انفكاك في كهان الزنوجة . ويتضمن هذا نشداناً ، تعرية منهجية واستبطاناً تنسكياً مرفوقاً بجهود تحرٍّ مستمرة . وأنا سأسمي هذا الشعر « أورفياً » لأن نزول الزنجي الذي لايكل داخل ذاته يجعلني أفكر بأورفيوس ماضياً للمطالبة بيوريديس من بلوتو . وهكذا ، وبضربة استثنائية لحظ شعري طيب ، وبترك ذاته عرضة للغيبوبات ، بالتدحرج على الأرض كانسان ممسوس تشقيه ذاته ، بغنائه عن غضبه(١) ، عن نداماته وكراهياته ، باظهاره جروحه ، وحياته الممزقة بين « الحضارة» وطبقته الدنيا السوداء القديمة ؛ باختصار ، بأن يصير الأكثر غنائية ، يتأكد الشاعر الأسود أعظم التأكد من خلق شعر جمعي عظيم : بالتحدث عن ذاته فقط يتحدث عن الزنوج كلهم . وفقط عندما يبدو مختنقاً بأفاعي ثقافتنا يكون الثوري الأعظم ، فهو عندئذ يحمل عبء التدمير المنهجي للمعرفة الأوروبية التي حصل عليها ، وإن دماره الروحي رمز لحمل السلاح العظيم في المستقبل ، الذي سوف يدمر السود به أصفادهم. إن مثالاً واحداً سيكفي لتوضيح هذه الملحوظة الأخيرة .

في القرن العشرين ، جهدت معظم الأقليات القومية بحماس لإنعاش لغاتها القومية فيما هي تناضل لأجل استقلالها . فلكي يتمكن المرء من القول إنه إرلندي أو هنغاري يجب أن ينتمي إلى جماعة تتمتع بسلطة اقتصادية وسياسية عريضة . ولكن لأن « يكون » إرلندياً يجب أن

---

(١) وردت بالجمع في النص الأصلي .

يفكر بالارلندية ، التي تعني قبل كل شيء التفكير باللغة الإرلندية.
وإن الخصائص المحددة لمجتمع ماتتناسب بالضبط والعبارات المستعصية
على الترجمة في لغته . إن حقيقة كون أنبياء الزنوجة مجبرين على كتابة
أناجيلهم بالفرنسية تعني أن ثمة مجازفة ماهي التخفيف الخطر لجهود
السود في أن يرفضوا وصايتنا . فبعد أن شتتوا في أربعة أركان الأرض
فقدوا لغتهم المشتركة . ولكي يستحثوا المضطهَدين أن يتوحدوا يتعين
عليهم بالضرورة أن يعتمدوا على كلمات لغة المضطهِد . والفرنسية
ستزود الشاعر الأسود بأعرض جمهور ، على الأقل في مدى الاستعمار
الفرنسي . إنها لغة شاحبة وباردة كسمائنا ، قال عنها مالارميه إنها
« اللغة الحيادية بامتياز طالما أن روحنا تتطلب تخفيف الألوان المتعددة
وكل لون فائق البهاء . » في هذه اللغة المبثورة كالإوزة ، هذه اللغة
نصف الميتة بالنسبة لهم ، يصب داماس وديوب ولالو ورابياريفيلو
نار سماواتهم وقلوبهم . وعبر هذه اللغة وحدها يستطيعون التواصل،
ومثل علماء القرن السادس عشر الذين فهم بعضهم بعضاً باللاتينية
فقط ، يستطيع السود أن يلتقوا فقط على تلك الأرض المغطاة بالأفخاخ
التي هيأها لهم الأبيض : فالمستعمر قد تدبر كونه الوسيط الأبدي بين
المستعمرَين . إنه هناك ، دائماً هناك ، حتى عندما يكون غائباً ، حتى في
أكثر الاجتماعات سرية . ولأن الكلمات أفكار ، فعندما يعلن الزنجي
بالفرنسية أنه يرفض الثقافة الفرنسية ، يقبل بيد مايرفضه باليد الأخرى.
إنه يقيم في ذاته جهاز التفكيرالذي لعدوه . وهذا لن يهم : سوى أن
هذه التراكيب والمفردات – المصنوعة على مسافةتبعد آلاف الأميال في
عهد آخر ، لتلبي حاجات أخرى وتعبر عن أشياء أخرى –ليست مناسبة
لتزويده بوسائل الاعلان عن ذاته وعن مخاوفه وآماله الشخصية . فاللغة

الفرنسية والفكر الفرنسي تحليليان . ماذا سيحدث والروح السوداء تركيبية قبل كل شيء . إن هذا التعبير القبيح تقريباً ، « الزنوجة » ، واحد من المساهمات السوداء القليلة في قاموسنا . ولكن إذا كانت « الزنوجة » بعد كل شيء قابلة للتعريف أو على الأقل ممكنة الوصف كمفهوم فيجب أن تندرج فيمفاهيم أكثر أولية لتلائم الأفكار الأساسية المباشرة المتواشجة في الوعي الزنجي . ولكن أين هي الكلمات التي تصفها ؟ إننا نفهم جيداً شكوى الشاعر الهاييتي :

هذا القلب المستبد الذي لايتلاءم
مع لغتي ولا مع عاداتي ،
الذي تغير عليه ، مثل جذر لاصق ،
مشاعر مستعارة وعادات
من أوروبا ، ويشعر بهذه المعاناة
وهذا اليأس – اللذين لايعادلهما شيء –
من أن يتروض بكلمات من فرنسا .
هذا القلب الذي جاءني من السنغال .

وعلى أية حال ، ليس صحيحاً أن الأسود يعبر عن ذاته بلغة « أجنبية » ، مادام قد تعلم الفرنسية منذ طفولته وما دام يحس براحة كاملة عندما يفكر من منطلق التقني أو الدارس أو السياسي . بالأحرى ينبغي على المرء أن يتكلم عن الفرق الضئيل ولكن الراسخ الذي يفصل مايقوله عما يود أن يقوله ، كلما تحدث عن نفسه . إذ يبدو له أن روحاً شماليةتسرق الافكار منه ، تلويها قليلاً لتعني أكثر أو أقل مما أراد ، أن

الكلمات البيضاء تشرب أفكاره كما تشرب الرمال الدم . وإن يبتلع نفسه فجأة أو يتراجع خطوة إلى الوراء ، فهناك الأصوات المنطرحة أمامه – غريب : أنصاف علامات ، وأنصاف أشياء . سوف لن يفوه بزنوجته بكلمات دقيقة فعالة تصيب الهدف كل مرة . لن يفوه بزنوجته نثراً . وكما يعرف الكل ، فان لأية تجربة شعرية أصلاً في شعورها بالاخفاق الذي يلاقيه المرء عندما تجابهه لغة يفترض أن تكون وسيلة للتواصل المباشر .

إن رد فعل المتكلم الذي خيبه النثر هو في المآل مايسميه باتاي مجزرة الكلمات . وما دام بوسعنا أن نعتقد بأن انسجاماً قائماً سلفاً يحكم العلاقة بين الكلمة والكينونة ، فنحن نستعمل الكلمات دون أن نراها ، وبثقة عمياء . وحالما نعيش اخفاقاً أولاً ترتمي وراءنا هذه الثرثرة ، ونرى النظام كله ، إنه ليس أكثر من هيكل ، آلية مفككة تعجز أذرعتها عن الإشارة إلى الوجود في الفراغ ، وبانقضاضة وحشية واحدة نصدر أحكاماً في الشأن الأحمق لتسمية الأشياء . نحن نفهم أن اللغة نثر أساساً ، وأن النثر فشل أساساً . والكينونة تنتصب أمام وجهنا مثل برج من الصمت ، وإذا أصررنا على الإمساك بها ، فيمكننا أن نفعل ذلك فقط عبر الصمت : « أيقظْ ، بظل مقصود ، الشيء الذي هو « أنت » عبر كلمات تلميحية . ليست أبداً مباشرة ، تختزل نفسها إلى الصمت ذاته(١) . ما من أحد بيّن بأفضل من هذا ان الشعر محاولة تعويذية للإيحاء بالكينونة في وبواسطة التلاشي الترعشي للكلمة : بالإلحاح على عجزه اللفظي . بتجنين(٢) الكلمات ، يجعلنا الشاعر

(١) مالارميه : سحر ، (طبعة بليياد : ص ٤٠٠) .
(٢) من : جنون .

مرتابين في أن وراء هذا السديم اللاغي لذاته توجد كثافات خرساء. ولأننا لانستطيع البقاء ساكنين فيجب أن « نعقد صمتاً مع اللغة. » ومن مالارميه إلى السورياليين، يبدو لي أن الهدف النهائي للشعر الفرنسي هو هذا التدمير الذاتي للغة. فالقصيدة غرفة سوداء تتقارع فيها الكلمات بجنون تام. اصطدامات في الهواء: إنها تلهب بعضها بعضاً بنيرانها وتهوي محترقة.

ضمن هذا المنظور يجب أن نوضع جهود « الانجيليين السود. » إنهم يردون على هدنة المستعمر بهدنة مماثلة ولكن معكوسة ذاتياً: مادام المضطهد حاضراً في اللغة نفسها التي يتكلمونها، فسيتكلمون هذه اللغة لكي يدمروها. إن الشاعر الأوروبي المعاصر يحاول تجريد الكلمات من إنسانيتها لكي يردها إلى الطبيعة؛ أما البشير الأسود فماض نحو تجريدها من فرنسيتها. إنه سيسحنها، يحطم اقتراناتها المعتادة، ويعقد قرانها بالعنف:

بخطى صغيرة مثل مطر اليرقات
بخطى صغيرة مثل جرعات الحليب
بخطى صغيرة مثل دوارة الكرات
بخطى صغيرة مثل صدمات زلزالية
تخطو البطاطا في التربة مثل فجوات النجوم

وفقط عندما تنكفيء بقوة عن بياضها يتبناها هو، خالقاً من هذه اللغة المحطمة لغة وقادرة مقدسة علوية، شعراً. وفقط عبر الشعر يستطيع هؤلاء السود من تناناريف وغينيا، السود من بورتوابرانس وسان لوي، أن يتواصلوا بعضهم مع بعض في السر. ولأن الفرنسية تفتقر

إلى تعابير ومفاهيم لتعريف الزنوجة ، لأن الزنوجة هي الصمت ، فسيستعمل هؤلاء الشعراء « كلمات تلميحية ، ليست أبداً مباشرة ، تختزل نفسها إلى الصمت ذاته » كي يوقظوها . دوائر اللغة الضيقة: وراء انهمار الكلمات اللاهب نلمح صنماً أصم عظيماً وأسود . ليست فقط الرسمة الذاتية للأسود مايبدو لي شعرياً ، بل وأيضاً طريقته الشخصية في استثمار وسائل التعبير المتوفرة له . وإن وضعه يحثه على أن يفعل ذلك . فحتّى قبل أن يفكر بكتابة الشعر يتكسر فيه ضوء الكلمات البيضاء ويتأقطب ويتحور . وأوضح مايكون هذا هو في استعماله لتعبيرين مترابطين أسود / أبيض – يغطيان انقسام الكون الكبير – الليل/ النهار – والصراع البشري بين المواطن الأصلي والمستعمر . لكنه ترابط قائم على نظام هرمي: فباعطاء الزنجي هذا التعبير يعطيه المعلم مئة عادة لغوية ترسخ حق الأبيض على الأسود . سيتعلم الزنجي أن يقول « أبيض مثل الثلج » ليشير إلى البراءة ، أن يتكلم عن سواد نظرة أو روح أو فعل . وما إن يفتح فاه حتّى يتهم ذاته ، إلا إذا استمر في خربطة الهرم . وإن يخربطه بالفرنسية ، فهو بطبيعة الحال يستشعر . أبوسعك أن تتخيل المذاق الغريب يحمله إلينا تعبير مثل « سواد البراءة » أو « سواد العفة » ؟ هذا هو المذاق الذي نتلمظه في كل صفحة من هذا الكتاب ، عندما نقرأ مثلاً :

نهداك المدوران من الساتان اللامع الأسود . .

هذه الابتسامة البيضاء

في العينين

في ظل الوجه

توقظ هذا المساء

ايقاعات صماء . . .

تُمثل ، هناك في غينيا ،

أخواتنا

السوداوات العاريات

وتلهمني

هذا المساء

أغساقاً سوداً مثقلة باضطراب حسي

لأجل

روح البلاد السوداء حيث الأقدمون

نائمون

تحيا وتتكلم

هذا المساء

بقوة قلقة على مدى رائحة

ظهرك . . .

عبر هذه القصيدة ، الأسود لون ؛ بالأحرى ، ضوء ؛ وإشعاعه الرهي المنسفح يذيب عاداتنا . إن البلاد السوداء ، حيث الأقدمون نائمون ، ليست جهنماً مظلمة ، إنها أرض الشمس والنار . هنا أيضاً ، وفي ارتباط آخر ، لايعبر تفوق الأبيض على الأسود عن التفوق المدعي للمستعمر على المواطن الأصلي فقط ، إنه يعبر وبشكل أعمق عن عبادة عالمية للنهار وكذلك من رعبنا من الليل ، وهو أيضاً عالمي . وبهذا المعنى ، يعيد هؤلاء السود إقامة الهرم الذي خربطوه لتوهم . إنهم

لايريدون أن يكونوا شعراء الليل ، شعراء التمرد واليأس اللانجديين.
إنهم يعدون بالفجر . إنهم يحيّون

الفجر الشفاف ليوم جديد .

وأخيراً يكتشف الأسود عبر القلم حسه الشقي بالشؤم :

الزنجي أسود كالبؤس ،

يصيح أحدهم . ثم يصيح آخر :

خلّصني من ليل دمي .

نكتشف هكذا أن كلمة (أسود) تحتوي على الشر كله والخير كله ، وتغطي توتراً لايطاق تقريباً بين تصنيفين متناقضين : الهرم الشمسي والهرم العرقي . بالتالي تكتسب شعراً استثنائياً ، مثل الأشياء المدمرة لذاتها بين يدي دوشان والسورياليين : ثمة سواد سري في الأبيض . وبياض سري في الأسود ، خفقان حي الكينونة واللاكينونة لم يعبر عنه بصورة أفضل مما عبرت عنه قصيدة سيزير هذه :

تمثالي الطويل المجروح ، حجرة في جبينه ؛
نهاري العظيم الغافل يكتسي لحماً من
بقع عديمة الرحمة ، وليلي العظيم يكتسب لحماً من
بقع النهار .

بل وسيمضي الشاعر إلى أبعد من هذا . فيكتب :

وجوهنا الجميلة الشبيهة
بقوة النفي الفعالة الحقيقية .

وراء هذه الفصاحة المجردة المستلهمة لوتريامون ، تشاهد محاولة رهيفة بالغة الجرأة لنفح البشرة السوداء بمعنى ما ولتحقيق الطباق الشعري لوجهي الليل ، عندما يقول دافيد ديوب أن الزنجي « أسود كالبؤس » فهو يجعل الأسود يمثل حرماناً من الضوء . لكن سيزير يطور ويتغلغل في هذه الصورة على نحو أعمق . فالليل لم يعد غياباً ، إنه رفض . الأسود ليس لوناً . إنه دمار هذا الوضوح المستعار النازل من الشمس البيضاء . والزنجي الثوري نفي لأنه يريد أن يكون عرياً كاملاً : لكي يقيم حقيقته ، عليه أولاً أن يدمر حقيقة الآخرين . الوجوه السوداء — هذه الذكريات الليلية التي تتقنص نهاراتنا — تجسد الفعل الأسود للسلبية الذي ينخر بصبر في المفاهيم . وهكذا ، وبعكس للأمور يذكّر تذكيراً غريباً بالزنجي المهان — المذل والمدعوّ « الزنجي القذر » عندما يؤكد حقوقه — فالذي يؤسس قيمته هو الجانب الحرماني من الظلمة . والحرية هي لون الليل .

التدميرات ، إحراق المراطقة ، رمزية السحر ، تضارب المفاهيم : مفاهيم الشعر الحديث السلبية كلها هنا . لكن الأمر ليس لعبة مجانية ما . إن وضع الأسود ، تمزقه الأصلي ، إنسلابه في أن طريقة تفكير أجنبية تفرض عليه ، هذا كله يرغمه على أن يغزو ثانية وحدته الوجودية كزنجي — أو ، إذا شئت ، النقـاء الأصـلي لخطته — عبر تصعّد تدريجي إلى ماوراء مرحلة اللغة . والزنوجة — كالحرية — نقطة فراق وهدف مآلي : والأمر هو جعل الزنوجة تعبر من المباشر إلى غير المباشر ، هو جعلها موضوعة . وعلى الأسود بالتالي أن يجد الموت في الثقافة البيضاء لكي يخلق ثانية بروح سوداء ، مثل الفيلسوف الأفلاطوني الذي يعانق جسده لكي يخلق ثانية في الحقيقة . وهذه العودة الجدلية

الصوفية إلى الأصول تتضمن بالضرورة منهجاً . غير أن هذا المنهج لايُقدم كمنظومة قواعد تستعمل في توجيه الروح . بالأحرى ، إنه يصير واحداً مع أي إنسان يطبقه . إنه القانون الجدلي لتحولات كيانية متعاقبة تقود الزنجي إلى أن يتصادف مع ذاته في الزنوجة . إنه ليس مسألة معرفة ذاته ولا تمزيقها بنشوة عن ذاته ، وإنما أن يكتشف ويصير ماهو فعلاً ، في وقت واحد .

ثمة طريقان متقاربان للوصول إلى بساطة الوجود الابتدائية هذه: أحدهما موضوعي ، الآخر ذاتي . وشعراء هذا الديوان يستعملون أحياناً أحدهما ، أحياناً الآخر ، وأحياناً كليهما معاً . وبالنتيجة ، توجد زنوجة موضوعية تعبر عنها الأعراف والفنون والأغنيات والرقصات بين الجماهير الإفريقية . وكتمرين روحي سيرضخ الشاعر ، سامحاً لنفسه بأن ينسحر بالايقاعات البدائية ، تاركاً أفكاره تجري في صيغ تقليدية من الشعر الأسود . إن كثيراً من القصائد التي يتضمنها الديوان مسماة : تم — تم ، لأنها تستعير من زمن الليل الممثلين ذوي الطنبور ، إيقاعاً نقرياً يكون أحياناً حاداً ومنتظماً ، وأحياناً سيلياً ووثاباً . والفعل الشعري ، عندئذ ، رقصة روح ، والشاعر يدور ويدور مثل درويش حتى يغمى عليه : لقد أقام زمن أسلافه في ذاته ، ويشعر به فياضاً بدفقاته العنيفة الغريبة . ويأمل أن « يجد » ذاته في هذا النبض الايقاعي . وسأقول إنه يحاول أن يجعل نفسه « ممسوساً » بزنوجة شعبه ، ويأمل أن أصداء تم — تم ستأتي لتوقظ غرائز أزلية غافية فيه . وبتقليب صفحات هذه المجموعة يتولد الانطباع بأن تم — تم تجنح إلى أن تصير نوعاً في الشعر الأسود . مثلما كانت الغنيوة والأنشودة نوعين في شعرنا . وثمة آخرون ، مثل رابيمانا نجارا ، تلهمهم البيانات الملكية ،

وآخرون أيضاً يغرفون من الينبوع القبلي . وإن المركز الهادىء لدوار الايقاعات والاغنيات والصيحات هو شعر بيراغو ديوب، بكل بساطته الجلالية : هو وحده مرتاح لأنه يجيء مباشرة من أقاصيص غريوت والتراث الشفهي . وإن لمعظم المحاولات الأخرى شيئاً ملوياً ، متوتراً ويائساً لأنها تستهدف أن تصير جزءاً من شعر فولكلوري أكثر منها انبثاقاً عنه . ولكن مهما كان الأسود بعيداً عن « البلاد السوداء حيث الأسلاف ينامون،» فهو أقرب منا إلى العهد العظيم حيث ، كما يقول مالارميه ، « الكلمة تخلق الآلهة . » من المستحيل تقريباً على شعرائنا أن يستأنفوا بعض الدنو من التراثات الشعبية : عشرة قرون من الشعر المشتف تفصلهم عن تراثات كهذه؛وفوق هذا فالإلهام الفولكلوري يجف : في أحسن حال ، نستطيع فقط أن نقلد بساطته عن بعد . إن رجال إفريقيا السوداء ، على عكس ذلك ، مايزالون في الفترة العظيمة للخصوبة الأسطورية وإن الشعراء السود الكاتبين بالفرنسية ليسوا مجرد مستعملين لأساطيرهم كصيغة انعطاف على نحو ما نستعمل نحن قصائدنا الملحمية . إنهم يسمحون لأنفسهم بأن يؤخذوا بها بحيث أنه في نهاية التعويذة ، تندفق الزنوجة ، وقد استدعيت بصورة أخاذة ، إلى السطوح. لهذا أنا أسمي منهج « الشعر الموضوعي » هذا سحراً ، أو فتنة .

على العكس ، اختار سيزير أن يرتد إلى ذاته ويقتفيها . ولأن يوريديس هذه ستختفي في الدخان إن يلتفت أورفيوس الأسود لينظر إليها ، فسيهبط الطريق الملكي لروحه ، وظهره قد أدير نحو قعر المغارة . إنه سيهبط إلى ماتحت الكلمات والمعاني — « لكي أفكر فيك وضعت الكلمات كلها على جبل الشفقة » — تحت النشاطات

اليومية وخطة« التكرار »،وحتى تحت صخور التمرد البحرية المانعة، وظهره مدار وعيناه مغمضتان ، ليلمس أخيراً بقدميه ماء الأحلام والرغبات الأسود ويترك نفسه تغرق فيه . وستنهض الرغبة والحلم وهما يزأران كموجة المد، وسيجعلان الكلمات ترقص مثل الحطام الطافي ويرميانها شذر مذر ، منتثرة على الشاطيء .

الكلمات تمضي إلى مابعد ذاتها ، ومثلما انتهت الجغرافيا القديمة فان الكلمات العالية والوطيئة لاتسمح بالانحراف نحو السماء ولا نحو الأرض . . . على العكس ، إنها تعمل في مدى غريب المرونة على صعيد معين : على الصعيد الغازي لعضوية صلبة وسائلة في وقت معاً ، سوداء وبيضاء ليل نهار .

يتبين الانسان المنهج السريالي القديم (الكتابة الآلية ، كالصوفية، منهج : إنها تفترض سلفاً تتلمذاً ، تدريبات ، وبداية على الطريق) . وعليه أن يغوص تحت القشرة السطحية للحقيقة ، للحس العام ، للعقل العاقل ، كيما يلمس قرارة الروح نفسها ويوقظ قوى الرغبة الأزلية : الرغبة التي تجعل الانسان رفضاً لكل شيء وحباً لكل شيء : الرغبة، النفي الجذري للقوانين الطبيعية وللممكن ، دعوة للمعجزات ؛ الرغبة التي تعيد إغراق الانسان في أحضان الطبيعة الكاوية ، عبر طاقتها الكونية المجنونة . وفي الوقت نفسه ترفعه فوق الطبيعة عبر توكيد حقه في أن لايرتوي . وفوق هذا ، ليس سيزير أول زنجي يسلك هذا السبيل . قبله أسس إتيان ليرو « الدفاع الشرعي » . ويقول سنغور : « إن الدفـــاع الشرعي كان حركة ثقـــافية أكثر منه مراجعة . وبادئاً

بالتحليل الماركسي لمجتمع « الجزر » ، فقد اكتشف في الأنتيل سلائل العبيد الأفارقة الزنوج الذين ظلوا في شرطهم المخمد كبروليتاريا ثلاثة قرون . وأكد على أن السوريالية تستطيع أن تخلصه من محرماته وتعبر عنه بكليته . »

على أية حال ، إن نقارن ليرو بسيزير ، لن نستطيع تجنب صدمة اختلافاتهما . ولعل هذه المقارنة تسمح لنا بقياس الهوة التي تمنع الثوري الأسود من استثمار السوريالية البيضاء .

كان ليرو السابق . لقد ابتكر استغلال السوريالية « كسلاح أعجوبي » وأداة استطلاع ، نوع من الرادار يسبر به المرء أعماق الهوة . لكن قصائده تمارين تلميذ ، إنها مجرد تقليدات : إنها لاتتجاوز ذاتها . بالأحرى ، إنها تنغلق ، إحداها على الأخرى :

رؤوس الشَّعر القديمة
تصمغ بالأغصان أرض بحار فارغة
حيث جسدك ذكرى وحسب
حيث الربيع يقلم أظافره
ولولب ابتسامتك مرمي بعيداً
على البيوت التي لن يكون لنا شأن معها . . .

« لولب ابتسامتك » ، « الربيع الذي يقلم أظافره » ! إننا نتبين في هذه الكلمات النفاسة والمجانية للصورة السوريالية ، السيرورة الأبدية التي تتألف من إقامة جسر بين تعابير لاصلة لها بعضها ببعض إطلاقاً ، منفصلة ، والأمل . . . دونما إيمان حقيقي — بأن

« رمية النرد » هذه ستكشف أحد جوانب الكينونة . ولا يبدو لي، في هذه القصيدة أو غيرها ، أن ليرو يطلب تحرر الأسود : في أعظم الحالات ، يطلق مطالبته بتحرير منهجي للخيال . وفي هذه اللعبة البالغة التجريد ، لاتوقظ إفريقيا أية أضمومة من كلمات ، حتى عن بعد. ولو أخذت هذه القصائد خارج الديوان وأخفيت أسماء مؤلفيها ، فأتحدى أي إنسان أبيض أو أسود ، أن لا ينسبها إلى أوروبي يساهم في (الثورة السوريالية) . أو (المينوطور)(١) . إن هدف السوريالية إعادة اكتشاف - وراء العرق والشرط ، وراء الطبقة ، وراء نار اللغة - الظلمات الصامتة المذهلة التي ماعادت متعارضة مع أي شيء ، ليس حتى مع النهار ، لأن النهار والليل وجميع المتعارضات مندغمة فيها ومقموعة . بالتالي ، يمكن أن نتكلم عن انسداد ولا شخصانية في القصيدة السوريالية ، مثلما أن هناك انسداداً بارناسياً ولا شخصانية .

على العكس ، تتفجر قصيدة لسيزير وتبرم مثل صاروخ ؛ شموس تدور وتنفجر إلى شموس جديدة ، تنبثق منها . إنها ذهاب أبدي إلى مابعد . وليست المسألة مسألة أن تصير القصيدة جزءاً من الوحدة الهادئة للأضداد ، وإنما أن تجعل واحداً من مجموع الأضداد في ثنائي « الاسود ، الأبيض » يتسع كقضيب في تضاده مع الآخر . إن كثافة هذه الكلمات المرمية في الهواء كحجارة من بركان موجودة في الزنوجة ، التي تعرّف بأنها ضد أوروبا والاستعمار . وإن ما يدمره سيزير ليس الثقافة كلها . وإنما الثقافة البيضاء . وما يسلط عليه الضوء ليس الرغبة في كل شيء ، بل التطلعات الثورية للزنجي المضطهد . وما يلمسه في

(١) مجلتان فرنسيتان . والمينوطور حيوان خرافي نصفه الأعلى إنسان ونصفه الثاني ثور .

أعماقه ذاتها ليس الروح ، بل صيغة إنسانية معينة محددة محسوسة .
وإذا تذكرنا هذا ، يمكن أن نتكلم هنا عن كتابة آلية مرهونة وحتى موجهة ، ليس بسبب وجود تدخل وسيطي بل لأن الكلمات والصور تترجم أبداً الهوس الجائش نفسه . إن السوريالي الأبيض يجد في ذاته الزناد ، أما سيزير فيجد في ذاته صلابة ثابتة للمطالب والشعور . إن كلمات ليرو مصفوفة بخفوت حول موضوعات باهتة عامة عبر التوسع والارتخاء في الروابط المنطقية . أما كلمات سيزير فمنضغطة إحداها على الأخرى وملتصقة كالاسمنت بواسطة عاطفته الثائرة . وبين المقارنات الاكثر جرأة ، والتعابير الأوسع انفصالاً ، يجري خيط سري من الكراهية والأمل . قارن مثلاً « لولب ابتسامتك المرمي بعيداً » – التي هي نتاج لعب طليق للخيال وأيضاً دعوة للتأمل – مع

ومناجم الراديوم المطمورة في هوة براءتي
ستثب كالحبوب في جرن تغذية العصافير
ومتر النجوم المكعب
سيكون الاسم الشائع لنار الحطب
المتجمعة من طمي عروق الليل الصادحة .

فهنا تنتظم « الاعضاء المخلعة » للمفردات انتظاماً يسمح بافتراض أن ثمة « فن شعر » أسود . أو اقرأ :

وجوهنا الجميلة الشبيهة بقوة النفي الفعالة الحقيقية .

واقرأ أيضاً :

بحار أقملت بجزر تتشقق بين أصابع الورود
رامية اللهب وجسدي المصعوق بالبرق سليم .

هنا نجد تأليهاً للبضائع الرخيصة في سوق البؤس الأسود واثباً من شَعر الماء ، وجزراً في جدول الضوء تتشقق تحت أصابع مزيل القمل : مرسوم بأصابع لها لون الورد ، فجر الثقافة اليونانية المتوسطية — منتزعاً من القصائد الهومرية المقدسة بيدي لص أسود — التي تتحكم فجأة بأظافر أميرتها المستعبدة توسان لوفرتور لكي يحطم طفيليي البحار السود الظافرين . والفجر الذي يتمرد فجأة ويتحول قوامه ، الذي يفتح النار كذلك السلاح الهمجي للبيض ، قاذف اللهب ، سلاح العلماء ، سلاح منفذي أحكام الإعدام — يضرب العملاق الأسود الطويل بناره البيضاء ويصعد سليماً وأبدياً ليبدأ الهجوم على أوروبا والسماء . لدى سيزير يتحقق التراث السريالي العظيم ، يتخذ معناه التعريفي ويتدمر : السوريالية — تلك الحركة الأوروبية — ينتزعها من الأوروبيين رجل أسود يديرها ضدهم ويعطيها وظيفة محددة بشدة . لقد أشرت في مكان آخر إلى كيف انغلقت البروليتاريا كلها عن الشعر المدمر للعقل : في أوروبا ، تضمحل السوريالية وتشحب وقد نبذها الذين أمكنهم إعطاءها مصلاً من دمائهم . ولكن في لحظة فقدانها للاتصال مع الثورة ، تطعّم في جزر الأنتيل على غصن آخر من الثورة العالمية : إنها تنمو إلى زهرة ضخمة داكنة . إن أصالة سيزير تكمن في توجيهه لقلقه القوي المركز كزنجي ، كانسان مضطهد وفرد صدامي ؛ نحو هذا العالم ذي الشعر الأكثر تدميراً وحرية وميتافيزيقية ؛ بينما إيلوار وأراغون كانا يفشلان في إعطاء مضمون سياسي لشعرهما . وأخيراً فان « موضوع الزنوجة » يُنتزع من سيزير مثل صرخة ألم ، وحب وكراهية . وهنا أيضاً يتابع هو التراث السوريالي في الشعر « الموضوعي » . كلمات سيزير لاتصف الزنوجة ، لاتصممها ، لاتنسخها عن الخارج مثل رسام أمامه موديل :

إنها تخلقها ، تؤلفها أمام أعيننا بالذات . ومن هنا فهي شيء تمكن ملاحظته وتعلمه . وينضم المنهج الذاتي الذي اختاره إلى المنهج الموضوعي الذي تكلمنا عنه . إنه ينفث الروح السوداء من ذاته لحظة يحاول الآخرون تكوينها في الداخل . والنتيجة النهائية واحدة في الحالتين . الزنوجة هي تم ـــ تم البعيدة في شوارع داكار ليلاً ؛ وصيحات فو ـــ دو من نافذة قبو في هاييتي ينحدر عن مستوى الطريق ؛ والقناع الكونغولي . لكنها أيضاً هذه القصيدة لسيزير ، هذه القصيدة اللعابية اللعينة المليئة بالقشع ، الملتوية في الغبار كدودة مقصوصة . وهذا التشنج المزدوج من الامتصاص والتبرز يقرع بايقاع القلب الأسود على كل صفحة من هذه المجموعة .

ماهي إذن الآن هذه الزنوجة ، القلق المفرد لهؤلاء الشعراء ، الموضوع المفرد لهذا الكتاب ؟ يجب أولاً أن نعلن أن رجلاً أبيض يمكنه بالكاد أن يتحدث عنها حديثاً مناسباً ، إذ ليست لديه تجربة داخلية عنها ، وإذ أن اللغات الأوروبية تفتقر إلى كلمات تصفها ، علي إذن أن أترك القاريء ليواجهها في صفحات هذه المجموعة ويصل إلى اختتاماته بشأنها . لكن هذه المقدمة ستكون ناقصة إذا لم أبين أن هذه الخاطرة المعقدة شعر صاف أساساً ، بعد أن أشرت إلى أن نشدان الكأس المقدسة السوداء يمثل ـــ في كلا أغراضه الأصلية ومناهجه ـــ الطباق الأصدق بين التطلعات الثورية والقلق الشعري . سأقصر نفسي بالتالي على تفحص هذه القصائد بموضوعية كعنقود شهادات وعلى تبيان بعض موضوعاتها الرئيسية . يقول سنغور : « ليست الموضوعة مايصنع زنوجة قصيدة بقدر مايصنعها أسلوبها ، الدفء العاطفي الذي يعطي حياة للكلمات ، الذي يحول كلمة ما فيجعلها الكلمة . » ولا يمكن القول

بوضوح أكبر إن الزنوجة ليست حالة ولا مجمعاً محدداً للشرور والفضائل والصفات الأخلاقية ، وإنما موقف معين فعال تجاه العالم ، في بداية هذا القرن نبذ علم النفس تمييزاته المدرسية . ماعدنا نؤمن أن « الوقائع » في الروح تنقسم إلى مشيئات أو أفعال ، معرفة أو إدراكات ، عواطف أو سلبية عمياء ، نحن نعلم أن شعوراً ما هو طريقة محددة لتأسيس وفاق مع العالم حولنا ، وأنه يتضمن وعياً معيناً بهذا العالم ، إنه توتر الروح واختيار للذات وللآخر – طريقة للمضي إلى مابعد الوقائع الخام للتجربة . باختصار ، إنه خطة تشابه تماماً الفعل الإرادي . وبلغة هيدغر ، فالزنوجة هي كينونة الزنجي في العالم .

وفوق هذا ، إليكم مايخبرنا سيزير عنها :

ليست زنوجتي حجرة قذفت بصممها
بوجه جلبة النهار
ليست زنوجتي قطرة ماء ميتة
على عين الأرض الميتة
ليست زنوجتي برجاً ولا كاتدرائية
إنها تغور في لحم الأرض الأحمر
إنها تغور في لحم السماء الوثاب
إنها تثقب الضغط الأكمد لصبرها التقي .

في هذه الأبيات الشعرية الجميلة رسمت الزنوجة كفعل أكثر منها كاطار عقلي . لكن هذا الفعل عزم داخلي ، إنه ليس مسألة أخذ غنائم من هذا العالم باليد وتحويلها ، بل مسألة الوجود وسط العالم ، والعلاقة مع العالم تظل تمثلاً . لكنه تمثل ليس تقنياً . بالنسبة للأبيض ، أن تمتلك

يعني أن تحوّل . مؤكد أن العامل الأبيض يستخدم أدوات لايمتلكها . لكن تقنياته على الأقل ملكه . وإن يكن صحيحاً أن الهيئة المسؤولة عن الاختراعات الرئيسية للصناعة الأوروبية تأتي بشكل رئيسي من الطبقة المتوسطة ، فعلى الأقل تبدو تجارات النجار والبناء والفخاري موروثاً حقيقياً ، رغم أن توجه الانتاج الرأسمالي الضخم يميل إلى أن يزيح منهم « فرحهم بالعمل » . ولكن ليس كافياً القول إن العامل الأسود يستخدم أدوات أعيرت له ، فالتقنيات تعار له أيضاً .

يشير سيزير إلى إخوته السود باعتبارهم

هؤلاء الذين لم يخترعوا البارود ولا البوصلة
هؤلاء الذين لم يروضوا بخاراً ولا كهرباء
هؤلاء الذين لم يجوبوا البحار والسماء . . .

لكن هذا الزعم التياه باللاتقنية يعكس الوضع : فالذي يمكن أن يعتبر عيباً يصير مصدر ثروة إيجابياً . فالوفاق التقني مع الطبيعة يكشف عن الطبيعة ككم بسيط ، قصور ذاتي ، برانية : الطبيعة تموت . وبهذا الرفض التياه لأن يكون إنسان صناعة ، يعطيها الزنجي الحياة ثانية . كأن سلبية عضو من زوجي الانسان — الطبيعة — تنتج بالضرورة فعالية الآخر . وحقاً فان الزنوجة ليست سلبية ، مادامت « تثقب لحم السماء والأرض » : إنها صبر ، والصبر يبدو مثل تقليد نشيط للسلبية . الفعل الزنجي هو بالدرجة الأولى فعل على الذات . والأسود ينتصب ويفعلن ذاته مثل ساحر طيور . والأشياء تأتي لتجثم على هذه الشجرة المزيفة . هذه الغواية السحرية للعالم — عبر الصمت والراحة — متضمنة هنا : الأبيض يخسر ذاته عندما يخسر الطبيعة إذ يفعل فيها أولاً ، والأسود يعلن كسبه للطبيعة أثناء كسبه لذاته إذ يفعل في ذاته أولاً .

وقد حوصروا ، يهجرون أنفسهم إلى جوهر
كل شيء
جاهلين السطوح ولكن محاصرين بحركة كل شيء
غير عابئين بالعدّ ، ولكن لاعبين لعبة العالم
وهم حقاً أبناء العالم الأعمر
ينفذون في كل أنفاس العالم . . .
لحم لحم العالم يخفقون من ذات
حركة العالم .

لدى قراءة هذا ، لايسع المرء إلا أن يفكر بالتمييز الشهير بين الذكاء والحدس ، الذي أرساه برغسون . وسيزير يدعونا بحق

فاتحين سذجاً كليي المعرفة

يعرف الأبيض كل شيء بسبب أدواته . لكنه يخدش فقط سطح الأشياء ؛ إنه جاهل بديمومة الأشياء ، جاهل بالحياة . على العكس ، الزنوجة استيعاب عبر تجانس غريزي . إن سر الأسود هو أن منابع وجوده وجذور كينونته متطابقان .

إذا أراد المرء إعطاء تفسير سوسيولوجي لهذا الميتافيزيق ، سيقول إن الشعر الزراعي يتضاد هنا مع النثر المهندسي . وعملياً ، ليس صحيحاً أنه لاتقنية لدى الأسود . إن الوفاق بين المجموعة الانسانية والعالم البراني تقني دائماً بصورة أو بأخرى . وبالمقابل ، سأقول إن سيزير غير دقيق : إن طائرة سان إكزوبري التي تطوي الأرض تحتها كسجادة وسيلة إفضاء : على أية حال ، الزنجي فلاح قبل كل شيء . والتقنية الزراعية هي « الصبر التقي . » إنه يثق بالحياة . إنه ينتظر أن تزرع

يعني أن تحبل الأرض . وبعد ذلك يجب أن تبقى ساكناً وتراقب : « كل ذرة من الصمت فرصة لثمرة ناضجة ، » كل لحظة تقدم مئة مرة أكثر مما يعطي الانسان ، بينما يجد العامل في المنتوج الصناعي فقط المقدار الذي يضعه فيه . الانسان ينمو مع قمحه : من دقيقة إلى أخرى يمضي إلى مابعد ذاته ويصير ذهبياً أكثر . وهو يتدخل في انتظاره المراقب أمام البطن الهش المنتفخ ، فقط ليحميه . القمح الناضج عالم صغير ، لأنه احتاج إلى تعاون الشمس والريح والأمطار كي ينمو . وإن نصل القمح أكثر الأشياء طبيعية وأكثر مصادفة غير معقولة ، في وقت واحد . لقد أصابت التقنيات الفلاح الأبيض بالعدوى ، أما الفلاح الأسود فيبقى فحل الأرض العظيم ، مني العالم . وجوده هو الصبر الخضاري العظيم ، وعمله هو الإعادة السنوية للجماع المقدس . يخلق ويتغذى لأنه يخلق.والحلولية الجنسية لهؤلاء الشعراء هي ماسيحرك مشاعرنا بلاشك ، وباديء ذي بدء ، فأن تفلح ، وتزرع ، وتأكل، يعني أن تمارس الحب مع الطبيعة . وفي هذا ينضم هؤلاء إلى الرقصات والطقوس القضيبية للافريقيين الزنوج .

أوهو ! الكونغو تضطجع على فراش غاباتك ، ملكة
إفريقيا المروّضة
عسى أن تحمل قضبان الجبال رايتك عالياً
فعبر رأسي ، عبر لساني ، عبر بطني ، أنت امرأة .

هكذا يكتب سنغور . و :

وإذن فسأرقى ثانية بطن الكثبان الناعم
وفخذي النهار اللامعين . . .

ويكتب رابياريفيلو :

دم الأرض ، عرق الحجر ، ومني العالم

ولالو :

الطبل المخروطي يتفجع تحت السماء
وهو روح الرجل الأسود ذاتها
تشنجات متقدة لأناس في الأخدود ، نحبات نزجة لعاشق
تثير غضب هدوء المساء .

نحن هنا بعيدون عن حدس برغسون العفيف اللا جنسي . لم يعد الأمر أمر انسجام مع الحياة ، بل بالاحرى أن تكون عاشقاً لجميع الأشكال . بالنسبة للتقني الأبيض ، الله مهندس قبل كل شيء . جوبيتر يأمر السديم ويسطر قوانينه ، والإله المسيحي يتصور العالم عبر فهمه ويكوّنه عبر إرادته : العلاقة بين الخالق والمخلوق ليست قط جسدية ، سوى بالنسبة لمتصوفين قليلين تنظر الكنيسة إليهم بريبة كبيرة . مع ذلك ، ليس للصوفية الشبقية أي شيء مشترك مع الخصوبة : إنها كلها انتظار سلبي لتوغل عقيم . نحن مغروسون في الطمي ، والتماثيل تأتي من يدي الناحت الرباني . وإن يكن بوسع الأشياء المصنوعة المحيطة بنا أن تعبد أسلافها ، فلا شك أنها ستعبدنا مثلما نعبد نحن الكلي القدرة . بالنسبة لشعرائنا السود ، وعلى العكس ، تأتي الكينونة من العدم ، مثل قضيب ينتصب ، والخلق ولادة أبدية هائلة ؛ العالم لحم وابن لحم ؛ على البحر وفي السماء ، على الكثبان ، على الصخور ، في الريح ، يجد الزنجي نعومة البشرة البشرية ؛ إنه ينفرك على بطن الرمل ، على حقوي السماء :

إنه « لحم لحم العالم ، » « ثاقب لكل أنفاسه ، » لكل غبار طلعه . إنه ذكر الطبيعة وأنثاها ، وعندما يمارس الحب مع امرأة من جنسه ، يبدو له الفعل الجنسي احتفالاً بسر الكينونة . وهذا الدين المنوي شبيه بتوتر روح تتوازن بين اتجاهين متكاملين : الشعور الحي بكونه قضيباً منتصباً . وذلك الشعور الأكثر صمما ، الأكثر صبراً ، الاكثر أنوثة، بكونه نبتة تنمو . وهكذا فالزنوجة هي أساساً نوع من الخنثوية .

هاأنت ذي
منتصبة وعارية
طمي أنت وتذكري نفسك بما أنت
في الحقيقة أنت طفلة هذا الظل المخاضي
المتغذية من غدد الحليب القمري
وببطء تتخذين شكل جذع
على هذا الجدار الوطيء وثبت فوقه أحلام الازهار
وعطر صيف مستريح .
لأجل شعور ، لأجل يقين بأن الجذور تدفع قدميك
وتعدو وتلتوي مثل حية عطشى
نحو ينبوع ماتحت الأرض

(رابياريفيلو)

ويكتب سيزير :

ياأماً مهترئة ، ياأماً بلا أوراق ، أنت زهرة طاووس
وأنت قشور وحسب . أنت شجرة يقطين
وأنت صف من شجر الكووي وحسب . . .

هذه الوحدة العميقة بين الرموز النباتية والجنسية هي بالتأكيد أعظم أصالة في الشعر الأسود ، وخاصة في فترة كهذه ، كما يقول ميشيل كاروج ، تميل فيها الصور التي استخدمها الشعراء البيض إلى استقطار الكائن البشري كماء معـــدني . على العكس ، سيزير « يخضرن » و«يحيون » البحر والسماء والحجارة . وبتحديد أكثر ، إن شعره تزويج أبدي للرجال والنساء الذين تحول قوامهم إلى حيوانات وخضار وحجارة، والحجارة والنباتات والوحوش متحولة إلى أناس . هكذا يشهد الأسود بإله جنس طبيعي ؛ إنه يكشفه ويجسده . ولكي يجد المرء نقطة مقارنة في الشعر الأوروبي يجب أن يعود إلى لوكريشيوس ، الشاعر الفلاح الذي احتفل بفينوس ، الإلاهة الأم ، عندما لم تكن روما بعد أكثر من سوق زراعي كبير . وفي عصرنا ، يبدو لي أن لورنس فقط يمتلك شعوراً كونياً بالفعل الجنسي . ومع ذلك ، يظل هذا الشعور أدبياً جداً في أعماله .

على أية حال ، رغم أن الزنوجة هي على مايبدو هذا الانبثاق الجامد، وحدة الانتصاب القضيبي ونمو النبات ، يتعذر على المرء أن يستنفدها بموضوعة شعرية مفردة . ثمة لحن ثابت آخر خلال هذه المجموعة ، مثل شريان عريض :

هؤلاء الذين لم يخترعوا باروداً ولا بوصلة . . .
يعرفون الأركان الأنأى لبلاد العذاب . . .

بالنسبة لهيجان الرجل الأبيض التافه الانتفاعي ، يتعارض الأسود مع الأصالة المكتسبة من عذابه . العرق الأسود عرق مختار لأن لديه الامتياز المريع في ملامسة أعماق التعاسة . ومع أن هذه القصائد معادية

للمسيحية من البداية إلى النهاية ، فيمكن للمرء أن يدعو الزنوجة نوعاً من الألم المسيحي : الأسود الواعي لذاته يرى نفسه كانسان استأثر بكل العذاب الانساني وتعذب لأجل الجميع ، وحتى لأجل الأبيض .

في يوم القيامة ، سيكون بوق آرمسترونغ
شارح عذابات الانسان .

(بول نايجر)

ولنلاحظ فوراً أن هذا لايتضمن بأية حال عذاباً منسحباً . قبل قليل كنت أتكلم عن برغسون ولوكريشيوس . ويغريني أن أقتبس الآن من ذلك المناهض العظيم للمسيحية : نيتشه و « ديونيزيتّه » . فمثل الشاعر الديونيزي ، يحاول الزنجي أن يتغلغل في الهلام الوضاء للنهار ، ويواجه على عمق ألف قدم من السطح الأبولوني العذاب الذي لايكفّر عنه والذي هو الجوهر الكوني للإنسان، وإذا شئنا المنهجة، قلنا إن الأسود يذوب في كل الطبيعة بقدر مايمثل من تجانس جنسي مع الحياة وبقدر مايعلن عن أنه إنسان في الألم المسيحي لعذابه المتمرد . وسيشعر المرء بالوحدة الجذرية لهذه الحركة المزدوجة إذا تفحص العلاقة الأضيق باستمرار التي يقيمها الأطباء النفسانيون بين اللوعة والرغبة الجنسية . ثمة فوران فخور واحد يمكن أن يوصف بجودة مماثلة كرغبة تغرق جذورها في العذاب أو كعذاب مثبت مثل سيف عبر رغبة كونية شاسعة . هذا « العبد التقي » الذي يستدعيه سيزير نمو نباتي وصبر على العذاب في وقت واحد . إنه يستقر في ذات عضلات الزنجي ، ويقوي الحمال الأسود الذي يصعد ألف ميل على طول النايجر تحت شمس تخطف البصر وعلى رأسه حمل وزنه خمسون رطلاً . ولكن إن يستطع المرء بمعنى ما أن يقارن خصوبة

الطبيعة بغزارة العذاب ، فبمعنى آخر – وهذا أيضاً ديونيزي –تمضي هـذه الخصوبة ، بفعل فيضهـا ، إلى مابعد العذاب وتغرقه في وفرتها الخلاقة التي هي الشعر والحب والرقص . وربما،لكي نفهم هذه الوحدة التي لاتنفصم بين العذاب وإله الجنس والفرح ، كانيجب أننرى السود في هارلم يرقصون بسعار على إيقاع « الأغنيات الزرق » التي هي أحزن الأصوات في العالم . في المآل ، يُلحم الايقاع المجالي العديدة للروح السوداء ، تصل ضياءها النيتشوي بحدوسها الديونيزية الثقيلة. الايقاع – تم – تم ، الجاز ، تفجر هذه القصائد – يمثل عرضية الوجود الزنجي . وعندما يتنبأ شاعر أسود لأخوته بمستقبل أفضل، فهو يرسم لهم خلاصهم على شكل إيقاع :

ماذا ؟
ايقاع
موجة صوت في الليل عبر الغابات ، لاشيء
– أو روح جديدة
ضلع خشب
تنغيم
سريان
تمدد
ترعّش يفيض بدرجات داخل النقي
يلفظ في تقدمه جسداً شيخاً نائماً ، يأخذه
من الخصر
ويغز له

ويستدير
ويترعش مرة أخرى في يديه ، في حقويه ،
عضوه التناسلي ، فخذيه ، عذاره . . .

ولكن يجب أن نمضي إلى أبعد : هذه التجربة العذابية الأساسية ملتبسة . عبرها يصير الضمير الأسود إلى شيء تاريخي . وفي المآل ، مهما يكن الشر الذي لايطاق لحالته الراهنة ، فهي ليست الحالة التي يشير الأسود إليها أولاً عندما يعلن أنه قد لامس لب العذاب البشري . إن له الفائدة المريعة الآتية من معرفته للعبودية . وبالنسبة لهؤلاء الشعراء، ومعظمهم ولد بين ١٩٠٠ و ١٩١٨ ، ماتزال العبودية ، التي ألغيت قبل نصف قرن ، عالقة بهم كذاكرة حقيقية جداً :

كل واحد من أيامي ينظر إلى أمسي
بعينين واسعتين تدوران بحقد بعار
وما تزال حقيقية حالة ماضيّ المصعوقة من
ضربات حبال معقدة من أجساد مكلّسة
من إصبع القدم حتى الظهر المكلّس
من اللحم الميت بسبب الحديد الأحمر ذي اللدمغة النارية
من أذرع تكسرت تحت السوط الذي ينفلت مطلق السراح.

هكذا يكتب داماس ، شاعر من غويانا . أما بريار الهاييتي فيكتب:

. . . مثلي غالباً أنت تشعر بتصلب
يستيقظ بعد قرون قاتلة
وجروح قديمة تنزف في لحمك . . .

خلال قرون العبودية ، شرب الأسود كأس المرارة حتى القطرة الأخيرة ؛ والعبودية حقيقة ماضية لم يختبرها مؤلفونا ولا آباؤهم . لكنها أيضاً كابوس مريع ، ليس حتى الشبان منهم واثقين أنهم أفاقوا منه . من طرف الأرض إلى طرفها الآخر ، يمتلك الزنوج ذاكرة جماعية مشتركة ، رغم انفصالهم باللغات والسياسة وتاريخ مستعمريهم . ولن يكون هذا مفاجئاً ، إذا تذكرنا الفلاحين الفرنسيين الذين كانوا عام ١٧٨٩(١) مايزالون يعرفون الرعب القاتل الذي يعود إلى حرب المائة عام . وهكذا ، فعندما يرتد الأسود إلى تجربته الرئيسية ، تتكشف له فجأة في بعدين : إنها في وقت واحد القبض الحدسي على الشرط الانساني وذكرى ماتزال طرية عن ماض تاريخي . هنا ، أفكر في باسكال الذي لم يكل عن تكرار أن الانسان كان تشكيلاً لاعقلانياً من الميتافيزيق والتاريخ ، وعظمته لايمكن تفسيرها إن هو جاء من الطمي ، وبؤسه لايمكن تفسيره إن كان مايزال كما صنعه الله ؛ وأنه لكي نفهم الانسان علينا أن نعود إلى الحقيقة البسيطة الأساسية في سقوط الانسان . وبهذا المعنى يدعو سيزير عرقه « العرق الساقط كله » . وبمعنى ماأستطيع أن أرى التقارب الممكن صنعه بين الوجدان الأسود والوجدان المسيحي : فقانون العبودية الصفيق يستدعي ذلك القانون في العهد القديم الذي يبين عواقب الخطيئة. إن إلغاء الرق يذكرنا بهذه الحقيقة التاريخية الأخرى : التخليص من الخطيئة . وإن أبوة الأبيض البائخة بعد ١٨٤٨ تشابه أبوة الإله الأبيض بعد الألم المسيحي . والفرق على أية حال هو أن الخطيئة القابلة للتكفير التي يكتشفها الأسود في ظهر ذاكرته ليست خطيئته هو ، وإنما تمت إلى

(١) عام الثورة الفرنسية .

الأبيض . من المؤكد أن الحقيقة الأولى في التاريخ الزنجي هي نوع من الخطيئة الأولى . لكن الأسود ضحية بريئة لها . لهذا يكون مفهومه عن العذاب مضاداً بصورة جذرية لمذهب الحزن عند البيض . وإذا كان معظم هذه القصائد مضاداً للمسيحية بشكل عنيف ، فالسبب هو أن دين الأبيض خدعة أوضح في عيني الزنجي مما هي في عيني البروليتاري الاوروبي: هذا الدين يريده أن يشارك في المسؤولية عن جريمة هو ضحيتها،ويريد أن يقنعـــه بأن يرى في الخطف والمجـــازر والاغتصابات والتعذيب التي غمرت إفريقيا بالدم ، عقوبة شرعية ، امتحاناً مستحقاً . أستقول أيضاً إنه يعلن المساواة بين الناس كلهم أمام الله ؟ أمام الله ، نعم . بالأمس فقط كنت أقرأ في (Esprit) هـــذه الأسطر من مراسل في مدغشقر :

> أنا متأكد مثلما أنتم أن روح مالاغاسي تعادل قيمة روح الأبيض . . . مثلما ، أمام الله ، تعادل روح طفل روح أبيه . على أية حال ، إذا كانت لديك سـيارة فأنت لاتترك أطفالك يقودونها .

لايمكن للمرء أن يوفق بين المسيحية والاستعمار بصورة أرشق . وفي معارضة لهذه السفسطات يؤكد الأسود – باستقصاء بسيط لذاكرته كعبد سابق – أن العذاب نصيب الانسان وإنه لايُستحق لأجل كل ماتقدم. إنه يرفض برعب الاستنقاع المسيحي واللذة الحسية الكئيبة ، والاتضاع المازوشي وجميع الحوافز المغرضة الدافعة لرضوخه . إنه يعيش عبث العذاب في شكله الصافي ، في ظلمه ومجانيته ، ويكتشف بالتالي حقيقته الذاتية المساء فهمها أو المقنعة بالمسيحية : العذاب يحمل في داخله رفضه

الخاص ، وهو بطبيعته رفض للعذاب ، وهو الجانب المظلم من السلبية وينفتح على التمرد والحرية . والأسود يتحول بسرعة إلى داخل التاريخ بمقدار مايمنحه حدس العذاب ماضياً جماعياً ويعيّن له هدفاً للمستقبل. منذ فترة قصيرة فقط ، كان حاضراً صرفاً ينبثق من غرائز خارج الزمن، إظهاراً بسيطاً للخصوبة العالمية الأبدية . والآن ينادي أخوته الملونين بلغة مختلفة تماماً :

ياباائع الثورة الزنجي المتجول
لقد عرفت سبل العالم
مذ باعوك في غينيا . . .
خمسة قرون رأيت والأسلحة في يديك
وقد علمت العروق المستغِلة
العذاب لأجل الحرية .

هاهي ذي ملحمة سوداء : أولاً العصر الذهبي لإفريقيا ، ثم عصر الشتات والأسر ، ثم يقظة الوجدان ، الازمنة البطولية العاتمة للتمردات الكبرى ، توسان لوفرتور والأبطال السود ، ثم واقعة إلغاء الرق — « التحول البدني الذي لاينسى ، » كما يقول سيزير — ثم الصراع لأجل تحرير تعريفي :

أنت تنتظر النداء التالي
التجييش المحتم
فتلك الحرب التي هي حربك لم تعرف سوى الهدنات
لأن ليس ثمة أرض لم يفض عليها دمك
ولا لغة لم يُحقّر بها لونك

وأنت تبتسم ، أيها الولد الأسود ؛
وأنت تغني
وأنت ترقص
وأنت تضع في المهد أجيالاً
تخرج من جميع الساعات إلى
جبهات الشغل والألم
التي ستهاجم غداً باستيلات
قُدماً نحو معاقل المستقبل
لكي تكتب بجميع اللغات
على الصفحات الصافية للسماء
إعلان حقوقك التي أُنكرت عليك
لأكثر من خمسة قرون . . .

دورة غريبة وحاسمة : العرق يتحول إلى تاريخية ، والحاضر الأسود ينفجر ويصير موقتا ، والزنوجة – بماضيها ومستقبلها – تولج في التاريخ العالمي ، إنها لم تعد حالة ، ولا حتى موقفاً وجودياً ،إنها صيرورة . لم تعد المساهمة الزنجية في تطور الانسانية مذاقاً ، طعماً ، إيقاعاً ، أصالة ، باقة من الغرائز البدائية : إنها مشروع له توقيت بناء طويل العذاب وأيضاً مستقبل . سابقاً ، طالب الأسود بمكانه تحت الشمس باسم الخصائص الأقلّوية . الآن ، يؤسس حقه في الحياة على رسالته . وهذه الرسالة ، كرسالة البروليتاريا ، تأتيه من موقعه التاريخي : لأنه تعذب بسبب الاستغلال الرأسمالي أكثر من الآخرين كلهم ، اكتسب حساً بالتمرد وحباً للحرية أكثر من الآخرين كلهم . ولأنه الأكثر

تعرضاً للاضطهاد ، يتتبع بالضرورة تحرير الجميع عندما يعمل لأجل خلاصه هو :

يارسول الأمل الأسودَ
أنت تعرف تسبيحات العالم كلها
حتى تلك التي لأعمال البناء الأزلية على النيل .

ولكن ،أيمكن بعد هذا أن نبقى مؤمنين بالانسجام الجواني للزنوجة؟ وكيف للمرء أن يقول إنها توجد ؟ أحياناً ، تكون براءة مفقودة لها وجودها في ماض بعيد ما ، وأحياناً تكون أملاً يمكن تحقيقه فقط داخل جدران مدينة المستقبل. أحياناً تتعاقد مع الطبيعة في لحظة اندغام حلولي وأحياناً تنتشر لتتوافق مع تاريخ الانسانية بأجمعه . أحياناً هي موقف وجودي وأحياناً تجمع موضوعي للتراثات الافريقية الزنجية . أهي أن تكون مكتشفة ؟ أهي أن تكون مخلوقة ؟ بعد كل شيء ، هناك سود «يتعاونون،» بعد كل شيء ، يبدو أن سنغور يميز بين درجات من الزنوجة في التقديمات التي يكتبها لأعمال كل شاعر . هل الشاعر الذي سيكون نبي أخوته السود يدعوهم إلى أن يكونوا أكثر زنجية ؟ أم هل يفضي لهم بما هم ، بنوع من التحليل النفسي الشاعري ؟ هل الزنوجة ضرورة أم حرية ؟ وبالنسبة للزنجي الحقيقي ، أهي مسألة سلوك ناجم عن الجوهر، كما تنجم النتائج عن المبدأ . أم أن الانسان زنجي على نحو مايكون المؤمنون الدينيون مؤمنين . بمعنى الخوف والارتعاد ، واللوعة ، والندم الأبدي لكونهم قاصرين أبداً عن الوصول إلى مايودون كونه ؟ أهي واقعة معطاة أم قيمة ؟ أموضوع الحدس العملي أم موضوع المفهوم الأخلاقي ؟ أم غزو للتأمل ؟ أم أن التأمل يسممها ؟ أهي غير أصيلة أبداً

إلا عندما لاتتعرض للتأمل وتكون في المباشر ؟ أهي تفسير منهجي للروح السوداء ، أم أمثولة أفلاطونية يتناولها المرء إلى ما لا نهاية دون أن يصل إليها ؟ أهي بالنسبة للسود مثل الحس العام لمهندسنا ، وهي الشيء المشترك أكثر من أي شيء في العالم ؟ أم يمتلكها البعض كنعمة : وإن يكن هذا صحيحاً فهل تمتلك هي مختاريها ؟ لاشك أن المرء سيجيب عن هذا السؤال بالقول إنها كل هذه الأمور دفعة واحدة ، وأشياء أخرى أيضاً وأنا أوافق : مثل جميع الأمم الانثربولوجية ، الزنوجة دخان كينونة وتحتاج لأن تكون ، تصنعك وتصنعها : عهداً وعاطفة . لكن ثمة شيء أهم فيها : الزنجي نفسه ، كما قلنا ، يخلق نوعاً من العرقية المضادة للعرقية . إنه لايرغب بأية حال أن يسيطر على العالم ، ويريد إلغاء كل نوع من أنواع الامتيازات العرقية ، ويؤكد تضامنه مع المضطهدين من كل لون . بعد هذا ففكرة الزنوجة ، العرقية الذاتية الوجودية ، تعبر ، كما يقول هيغل ، إلى ذلك الذي نجده لدى البروليتاريا : تصير موضوعية إيجابية دقيقة . يقول سنغور : « بالنسبة لسيزير ، الابيض يرمز لرأس المال . لأسود يرمز للعمل . . . وعند كتابته عن أبناء عرقه السود ، يكتب عن النضال البروليتاري في العالم كله . » يسهل القول ، ولا يسهل هكذا التفكير ومن المؤكد أن كون أعظم المنشدين الدينيين للزنوجة ماركسيين صداميين أيضاً ، ليس مصادفة . مع ذلك . لاتختلط فكرة العرق مع فكرة الطبقة : الأولى ملموسة وخاصة . الثانية عالمية ومجردة . إحداهما تنتسب إلى مايدعوه ياسبرز الادراك ، والثانية إلى التثقف . الأولى نتاج لتوفيقية نفسانية عضوية . والثانية تركيب منهجي يبدأ بالتجربة . وفي الحقيقة تبدو الزنوجة مثل إيقاع خفيف لسيرورة جدلية : التوكيد النظري والعملي للتفوق الأبيض هو الاطروحة ، موقع الزنوجة كقيمة نقيضية هو لحظة

السلبية . لكن لحظة السلبية هذه ليست كافية بذاتها ، وهؤلاء السود الذين يستعملونها يعرفون هذا تماماً . يعرفون أنها تهدف إلى تهيئة لطباق أو تحقيق الكائن الانساني في مجتمع لاعرقي . وهكذا فالزنوجة تكون لتدمير ذاتها ، إنها « عبور » لا «وصول ،» وسيلة لاغاية . إن قصيدة جاك رومان ، الشيوعي الأسود ، تقدم البرهان الأكثر إثارة للنفس عن هذا الالتباس الجديد :

إفريقيا لقد التصقتُ بذاكرتك ياإفريقيا
أنت في داخلي
مثل شوكة في جرح
مثل جالب حظ حارس في مركز القرية
اصنعي مني حجرة لمقلاعك
ومن فمي شفتين لجرحك
ومن ركبتيّ الأعمدة المكسورة لاتضاعك
على أية حال
أريد أن أكون فقط من عرقك
العمال الفلاحون في جميع الأقطار .

بأي حزن يظل يحتفظ للحظة بما قرر أن يهجر . بأي كبرياء كانسان سيعري كبرياءه كزنجي للرجال الآخرين ! هو الذي يقول إن إفريقيا فيه مثل « شوكة في جرح » وأنه يريد أن يكون فقط العرق العالمي للمضطهدين . لم يترك امبراطورية الوعي المضنى . خطوة أخرى وستختفي الزنوجة كلية : الزنجي نفسه يصنع مما كان همهمة غامضة الدم أسود ، لمصادفة جغرافية . النتاج المتنافر لتصميم عالمي :

أهو فضاء المناخ الممتد ذاك
مايخلق العشيرة القبيلة الأمة
البشرة العرق الآلهة
انتفاء تشابهنا الذي لايُزال .

لكن الشاعر لايمتلك تماماً الشجاعة لقبول المسؤولية عن عقلنة المفهوم العرقي . ويرى المرء أنه يقصر نفسه على التساؤل . وثمة ندممرير تحت إرادته في الوحدة . طريق غريب : مذلاً ومجروحاً يبحثالأسود عميقاً داخل ذاته ليجد كبرياءه الأعظم سرية . وعندما يجدها أخيراً تتحدى حقها الخاص في أن توجد : عبر كرم أقصى يهجرها ، مثلما هجر فيلوكتيتس قوسه وسهمه عند نيوبتوليموس . وهكذا يجد سيزير المتمرد سر تمرداته في قراءة قلبه : إنه ذو دم ملكي :

صحيح أن ثمة فيك شيئاً لم
يتمكن من الرضوخ قط . غضباً . رغبة ، حزناً .
نفاد صبر . باختصار هزءاً ، عنفاً . . والآن
تنقل عروقك الذهب . لا الوحل . الكبرياء . لا العبودية.
ملكاً كنت ملكاً في الماضي .

لكنه سرعان ماينحي هذه الغواية :

هناك قانون أتستر عليه بقيد غير مكسور
على مدى احتشاد النار التي تنتهكني
التي تطهرني وتحرقني بموشوري ذي الذهب
المندغم . . . سوف أهلك . ولكن واحداً . كلاً .

ولعل هذا العري النهائي للإنسان ماانتزع منه الخرق البيضاء التي كانت تخفي سلاحه الأسود ، والتي تدمر الآن وترفض ذلك السلاح نفسه؛ لعل هذا العري الذي لا لون له مايرمز بأفضل صورة إلى الزنوجة : فالزنوجة ليست حالة ، إنها ذهاب بسيط إلى ماوراء ذاتها . إنها حب . وفقط عندما تنبذ الزنوجة ذاتها تجد ذاتها . عندما تقبل الخسران تربح : الملون – وهو وحده – يمكن أن يطالب منه أن ينبذ كبرياء لونه .إنه الذي يمشي على الحافة بين خصوصيته الماضية – التي ارتقاها لتوه . وعالمية المستقبل ، التي ستكون غلس زنوجته . إنه الذي ينظر إلى آخر الخصوصية لكي يجد فجر العالمي . ولا شك أن العامل الأبيض يصير أيضاً واعياً بطبقته لكي ينكرها ، لأنه يريد ظهور المجتمع اللاطبقي . ولكن ، مرة أخرى ، إن تعريف الطبقة موضوعي ، ويلخص فقط شروط انسلاب العامل الأبيض ، بينما الزنجي يجد في قرارة قلبه العرق . وعليه أن يمزق هذا القلب . وهكذا فالزنوجة جدلية . ليست فقط . ولا قبل كل شيء ، ازهرار غرائز الأسلاف البعيدة . بل هي تمثل « المضي إلى مابعد » وضع يعرّفه الوجدان الحر . الزنوجة أسطورة حزينة ملأى بالأمل ، ولدت من الشر وحبلت بإله المستقبل . تعيش كامرأة ولدت لتموت وتشعر بموتها الخاص حتى في أغنى لحظات حياتها . إنها راحة قلقة ، ثبات متفجر ، مطلق يعرف أنه عابر . فحيث تكون المعلن عن ولادته وعن محنة موته تظل أيضاً الموقف الوجودي الذي اختاره رجال أحرار وعاشوه عيشاً مطلقاً . حتى الامتلاء . ولأنها توتر بين ماض يحن له الأسود حنيناً مستبداً دون أن يستطيع الدخول فيه تماماً وبين مستقبل ستستبدل فيه بقيم جديدة ، فالزنوجة تزين نفسها بجمال مأساوي يجد تعبيره فقط في الشعر . لأنها الوحدة الحية

والجدلية لأضداد عديدة ، لأنها عقدة تتحدى التحليل ، فالزنوجة هي الوحدة المتعددة لتسبيحة يمكنها أن تكشف عنها وعن الجمال الوامض للقصيدة التي يدعوها بريتون « ثابتة – متفجرة . » ولأن أية محاولة لخلق مفهوم عن مجالاتها المتنوعة ستفضي بالضرورة إلى إظهار نسبيتها – مع أنهـا تعـاش في المطلق عبر الوجدانات الملكيـة – ولأن القصيدة مطلق ، فالشعر وحده الذي سيسمح بمجال غير مشروط لهذا الموقف لكي يتثبت . لأنها ذاتية مكتوبة في الموضوعي ، يجب أن تتخذ الزنوجة شكلاً في قصيدة ،أعني في ذاتية موضوع . لأنها أمثولة وقيمة، ستجد رمزها الأكثر نقاء في القيم الجمالية . لأنها نداء وعطية ، ستجعل نفسها مسموعة وتقدم نفسها فقط بواسطة عمل فني هو نداء الحرية المتفرج وكرم مطلق معاً . الزنوجة هي مضمون القصيدة، انها القصيدة كشيء من العـالم ، صوفي ومفتوح ، غامض وموح . إنهـا الشـاعر نفسه . بل ويجب أن نمضي إلى أبعد من هذا ، ظفر النرجسية وانتحار نرسيس ، توتر الروح فيما بعد الثقافة ، بعد الكلمات وبعد كل الحقائق النفسية ، الليل المنير اللامعرفة ، الاختيار المتعمد للمستحيل ولما يسميه باتاي « العذاب » ، القبول الجدسي للعالم ورفض العالم باسم « قانون القلب » ، الصياغة المزدوجة المتناقضة ، المتطلبة تراجعاً وتوسعاً في الكرم – الزنوجة في جوهرها ، شعر . لمرة واحدة على الأقل ، يأتي من منبع واحد المشروع الأكثر ثورية والشعر الأصفى :

وإذا ما أنجزت التضحية يوماً ما ، فما الذي سيحدث عندئذ ؟ ماذا سيحدث إذا عاد الأسود لا يرغب بعد في اعتبار نفسه جزءاً فقط من البروليتاريا . بعد أن يخلع زنوجته لأجل الثورة ؟ ماذا سيحدث إذا سمح لنفسه بأن

يُعرّف عبر شرطه الموضوعي فقط ؟ إذا اتجه إلى امتصاص التقنيات البيض لكي يناضل ضد الرأسمالية البيضاء ؟ هل سيجف نبع الشعر ؟ أم ، رغم كل شيء ، سيلون النهر الأسود الكبير البحر الذي يصب فيه؟ ذلك لايهم : لكل حقبة شعرها ، في كل حقبة تنتخب ظروف التاريخ أمة أو عرقاً أو طبقة لترفع الشعلة ، بخلق أوضاع يمكن التعبير عنها أو يمكن أن تمضي إلى مابعد ذاتها فقط عبر الشعر . أحياناً يتصادف الاندفاع الشعري مع الاندفاع الثوري ، وأحياناً يفترقان . فلنحيي اليوم الفرصة التاريخية التي ستسمح للسود أن

يطلقوا عالياً صيحة الزنجي بقوة تجعل
أسس العالم مهتزة

(سيزير)

يقظة الأدب الزنجي الأمريكي
١٦١٩ - ١٩٠٠

بقلم جيرالد و. هاسلام

خلال فترة مطولة من الرق والحرمان المدني سابقة للقرن العشرين، كان الامريكيون الأفارقة أكثر انشغالاً بمتطلبات البقاء من أن يجدوا الوقت لتتبع رسمي للفن الأدبي. مع ذلك، ومنذ مطالع نضالهم الطويل لأجل المواطنة الكاملة. فقد انتجوا أدباً غير رسمي في التراث الشفهي لأسلافهم، وكان الأدب الشفهي - الذي أنتج لأجل رضاهم الخاص بشكل رئيسي - هو الذي سيطر على الفترة الأبكر من الأدب الزنجي الأمريكي.

في النصف الثاني من القرن الثامن عشر - بدأ العبيد السود بانتاج الأدب المكتوب - وهو انجاز لايصدق بحد ذاته - وكان مع تراث ثان. معترف به تقليدياً أكثر من الأول. قد بديء. لوسي تيري(١٧٤٦) وجوبيتر هامون (١٧٦٠) وبريتون هامون (١٧٦٠) وفيليس ويتلي (١٧٧٣) و وخوستافوس فاسا (١٧٨٩)، كانوا بين أوائل الكتاب الأمريكيين الأفارقة. وعبر هذا العهد الأدبي الأولي. اعتمد المؤلفون لزنوج على جمهور أبيض، بحيث أن عملهم عكس غالباً، وبصورة

لاتعقل ، الأنماط الأساسية المولودة من افتراضات البيض. وعندما كتبت ويتلي :

ليس بعيداً عهد تركت فيه شاطيء وطني
أرض الأخطاء والغم المصري :
أبا الرحمة ! لقد كانت يدك المنعمة
ماجاء بي بسلام من تلك المساكن الظلماء :

كان عبيد سود يعملون ضمن التراث الشفهي الأقدم قد انتجوا الشعر الأسذج لأغنيات الزنوج الروحانية :

أحياناً أشعر كأني طفل لاأم له ،
أحياناً أشعر كأني طفل لاأم له ،
أحياناً أشعر كأني طفل لاأم له ،
على مسافة بعيدة عن المنزل
على مسافة بعيدة . بعيدة ، عن منزلي .

وكذلك الأنشودات الجريئة للعلمانيين :

هذا الزنجي ركض ، ركض بأفضل مايستطيع
وحشر رأسه في عش الزنبور
وثب فوق السياج وركض عبر المرعى
الرجل الأبيض يركض ، لكن الزنجي يركض أسرع

وهي تروي لأهلها الزنوج قصة مختلفة جداً عما روته ويتلي للبيض .
مع هذا ، كانت فيليس ويتلي (١٧٥٣ – ١٧٨٤) فنانة بارزة .

تكتب شعراً يصل في أجوده إلى مستوى أي كاتب أمريكي ، مثل « تسبيحة إلى الصباح » :

انتبهن إلى أقاصيصي الشعرية ، أيتها التسع المكرّمات أبداً :
ساعدن جهودي ، وصفّين عناءاتي ؛
بأرق الأعداد اصببن الانغام صباً ،
فان ربة الفجر الوضاءة تطلب أغنيتي الآن .

يا ربة الفجر سلاما . وألف حظ طيب .
أي رصيف سيعبر موكبك السماوات المقنطرة :
الصبح يفيق ، وواسعاً يمد أشعته ،
على كل ورقة يلعب النسيم العابل ؛
استأنفي الاغنيات السلسة في السباق المرّيش .
ارمي العين الوضاءة ، وهزي الريش الملون .
أيتها الحراج الظليلة ، اعرضي قتامتك المخضوضرة
لتدرأ شاعرك من النهار اللافح :
كاليوبي(١) أيقظي القيثارة المقدسة ،
بينما تمروح أخواتك الجميلات للنار المبهجة :
الاكواخ الريفية ، الزوابع ، السماوات المرقشة
في افراحها كلها تصعد من صدري :

انظر في الشرق ملك النهار(٢) الوهاج !

---

(١) إلاهة الفصاحة وشعر الملاحم في الأسطورة الأغريقية .
(٢) الشمس .

اشعاعه الصاعد يسوق الظلال بعيداً —
ولكن آه ! أشعر بدفقات شعاعه أقوى مني ،
وهو بالكاد بدأ ، كما تختتم الأغنية المجهضة .

لقد اختطفت من وطنها ، السنغال ، وهي طفلة في السابعة ، واشترتها أسرة ويتلي في بوسطن ، التي سرعان ما لاحظت ذكاءها الفائق ، وشجعتها على القراءة والكتابة . في الثالثة عشرة بدأت تكتب الشعر ، وبعد أن نشرت مرثية كانت مخبأة عام ١٧٧٠ ، وكانت هي في السابعة عشرة ، صارت مشهورة على نطاق محلي . وبعد ثلاث سنوات نُصحت بسفرة بحرية بسبب سوء صحتها ، فأعتقت وأرسلت إلى بريطانيا ، حيث نشر كتابها الوحيد في ذلك العام : (قصائد في موضوعات متنوعة ، دينية وأخلاقية) . وتلا عودتها إلى أمريكا زواج تعس وفقر ، وموت أبنائها الثلاثة ، ثم موتها في الحادية والثلاثين ، دون أن يتحقق ماكانت تعد به أدبياً .

تأثر شعر فيليس ويتلي بشعر أليكزاندر بوب ، وكان الشكل الأقوى والأشيع لقصائدها هو الثنـائية الملحمية(١) . وكانت في موضوعتها بوسطونية حقة من القرن الثامن عشر ، استعاراتها المركزية دينية وشكل شعرها كلاسيكي محدث . ولم تشر إلا نادراً إلى الرق ، في شعرها . مع أن الأبيات التالية من « إلى إيرل دارتموث » تكشف عن شيء من ألمها الخاص :

هل لك ، يامولاي ، وأنت تتبع أغنيتي ،
أن تتساءل من أين انبثق حبي للحرية .

---

(١) تتصف بلغة رنانة ، وترشح بالنبل ، ولها وزن شعري خاص مؤلف من مقطع قصير يتلوه مقطع طويل ، وهكذا .

من أين تنبع هذه الأماني بالخير العام .
من القلوب الحساسة وحدها التي فهمت تماماً .
فأنا الصغيرة في العمر انتزعني
قدر قاس ظاهر من مجلسي السعيد الخيالي في إفريقيا :
أية غصات قاصمة لابد وأن تنغرز
أية أحزان تجهد في صدر أبي ؟
ذاك من أب قُبض على طفلته الحبيبة ،
هكذا ، هكذا حالتي ، أو يمكنني بعدها سوى أن أصلي
لكي لايشعر الآخرون أبداً بجثوم الطغيان ؟

من نواح كثيرة ، كانت فيليس ويتلي الأكثر ثورية بين الكتاب الامريكيين الأفارقة . فمع أن احتجاجاتها الصريحة كانت قليلة ، إلا أن نوعية كتابتها أوقعت في شك أبدي الادعاء بأن الزنوج عاجزون من الامتياز الفني .

عام ١٨٢٧ ، بدأت أول جريدة في الولايات المتحدة ، « صحيفة الحرية » ، بنشر الكتب . وفي ١٨٢٩ نشرت لجورج موزس هورتون أول كتاب شعري ، (أمل الحرية) ، وهو تناول لشر العبودية أكثر صدامية ومنسجم مع الموجة المتصاعدة من المطالبة بالغاء الرق . وقد طرح هورتون (١٧٩٧ — ١٨٨٣) عاناً السؤال الجوهري عن الرق في مجتمع زعم أنه ديمقراطي :

لكم انطرحت في الأسر ،
وأضنيت نفسي لأن أكون حراً !
واأسفاه ! أعلي أن أظل أشكو
محروماً من الحرية ؟

وكان أيضاً أول كاتب أمريكي زنجي يقدم شيئاً عن الدعابة الفريدة التي كانت واضحة جداً في الأدب الزنجي الفولكلوري ، كما توضح بكفاءة « جني ديفيس في مكان محصور » ، و « من الدائن إلى المدين المتكبر » :

نبهت حركة إلغاء الرق دفقة كبيرة في أدب الاحتجاج الزنجي ، المكتوب والمحكي ، خلال النضال المستميت ضد العبودية البشرية : فردرك دغلاس (١٨١٧ – ١٨٩٥) . وليم ولز براون (١٨١٦ –١٨٦٤) ديفيد رغلز (؟ – ١٨٤٩) و ديفيد ووكر ، من جملة الكتاب الذين برزوا كناطقين فعالين باسم قضيتهم . وبينما كان (مناشدة) لووكر كتاباً رائجاً جداً ، لم يصل سوى دغلاس وبراون إلى مستوى الكتاب البارعين . وكانت السير الذاتية لدغلاس أعمالاً بارزة ، أما جهود براون الرائدة فجعلت منه الروائي الأسود الأول في أمريكا : (كلوتل ، أو ابنة الرئيس) عام ١٨٥٣ ، وكذلك المسرحي الأول : (الفرار) ، عام ١٨٥٨ ، وأول أمريكي أفريقي يكسب عيشه من الكتابة . وكان أيضاً أول كاتب زنجي رئيسي يستثمر موضوعة الخلاسيين المأساوية .

خلال هذه الفترة كانت مذكرات الرق الشكل الأدبي السائد وأجمل ماكتب منها كان لفردرك دغلاس ، الذي ولد عبداً في ماريلاند عام ١٨١٧ . وفر من العبودية عام ١٨٣٨ ، وبعد ثلاث سنوات أصبح شخصية مهمة في حركة إلغاء الرق وخديناً مقرباً لوليم لويد غاريسون . (حكاية حياة فردرك دغلاس ، عبد أمريكي) هي السيرة الذاتية

التي نشرها عام ١٨٤٥ . ونقحها فيما بعد ونشرت في أعوام ١٨٥٥ ، ١٨٨١ و ١٨٩٢ .

يخبرنا مشهد جوهري من (حكاية) دغلاس عن أول تعريف له بالألفباء قامت به سيدته ، وعن رد فعل سيده . يقول السيد لزوجته أمام دغلاس الفتى :

« إن تعطي زنيجياً بوصة فسيأخذ ذراعاً . الزنيجي يجب أن لايعرف شيئاً ، سوى أن يطيع سيده – أن يفعل مايقال له أن يفعل . التعليم سوف يفسد أحسن زنيجي في العالم . » وقال : « الآن ، إن تعلمي هذا الزنيجي (يقصدني) كيف يقرأ ، فلن يتمكن أحد من ضبطه، ولن يناسبه إلى الأبد أن يكون عبداً . سيصير للتو مستعصياً، وبلاقيمة لسيده ، أما بالنسبة لنفسه ، فلن يستفيد أية فائدة ، وإنما أذى كبير جداً . سيجعله ذلك ساخطاً وتعيساً . »

هذه الحادثة أيقظت في دغلاس فهماً وحافزاً قاداه في المآل إلى أن يصير واحداً من أعظم الخطباء الأمريكيين في القرن التاسع عشر ، وكاتباً ماهراً قوياً في النثر اللاقصصي . وقد كتب :

غاصت هذه الكلمات عميقاً في قلبي ، فأثارت مشاعر داخلية كانت غافية واستدعت قطاراً جديداً تماماً من التفكير . . . الآن أفهم ماكان بالنسبة لي الصعوبة الأكثر تحييراً – أن أعقل قدرة الرجل الأبيض على استرقاق

الأسود : : : فهمت الدرب من العبودية إلى الحرية : .
انطلقت بأمل عارم وهدف ثابت ، مهما كانت التكلفة،
أن أتعلم القراءة . الأسلوب الحازم نفسه الذي تكلم به
وجهد لأن يؤثر في زوجته ، عن النتائج الشريرة لتعليمي،
قام باقناعي بأنه كان مدركاً بعمق للحقائق التي كان
يتلفظ بها .

في عديد من الصحف والجرائد ، وفي السيرة الذاتية الممتازة ، أظهر دغلاس حساسية وقوة . وعند موته–٢٠ شباط١٨٩٥ – كان واحداً من أبطال الانعتاق ، ومحارباً للحرمان المدني ، وعاملاً لأجل المساواة في التعليم والتوظيف ، وداعماً لحقوق المرأة والاعتدال والتهذيب في معاملة الطبقة العاملة . وقد خدم بلاده خدمة كبرى في واشنطن وهاييتي. وكان إثباتاً حياً على الهدر البشري الهائل للعبودية والعرقية .

قليلاً كان الوقت الذي بدد على غير موضوعات الرق والمشكلة البيضاء خلال الفترة الأبكر من الأدب الأمريكي الزنجي ،رغم أنه في عام ١٨٦١ كان كاتب واحد على الأقل قد حاجج في أن الكتاب السود يجب أن يهتموا بـ« مشاعر تكون عامة » أكثر مما يهتمون بموضوعات زنجية وحسب ، وهو السيدة فرانسس ي . و.هاربر (١٨٢٥ – ١٩١١) . وكانت السيدة هاربر أول كاتب زنجي نشر قصة قصيرة ، « العرضان»، في (المجلة الأنكلو – إفريقية)، في عددي أيلول وتشرين الأول ، وقد حاولت في شعرها ونثرها أن تضمن تجارب تتجاوز الحدود العرقية. أما مارتن ديلاني (١٨١٢ – ١٨٨٥) فقد انصرف عن الأنماط الميلودرامية بتقديم شخصيات قادرة على الخير أو الشر ، بصرف النظر عن عرقها.

لكن الفترة الممتدة من عام ١٦١٩ إلى ١٨٦٥ كانت بشكل رئيسي زمناً للأدب الشفهي الذي يطغى عليه الفن الشعبي للعبيد والفصاحة الأكثر شكلية للناطقين باسم الإلغاء . وبالطبع لايدهشنا أن تكون الكلمة المنطوقة مسيطرة على الأدب الأمريكي الافريقي ، فالخطابة كانت في نظر الجميع الانجاز الأسمى للناس المثقفين ، وكانت فناً يمكن لأفراد أذكياء أن يتقنوه دونما مراس جامعي مكثف .

يندر أن تكون الخطابة قد خدمت قضية بهذه الاستماتة والنبل كما هي لدى فردرك دغلاس عندما احتج على جمهور يحتفل بيوم الاستقلال عام ١٨٥٢ :

لماذا دعيت كي أتكلم هنا اليوم ؟
ماالذي لدي ، أو لدى الذين أمثلهم ،
مما له علاقة باستقلالكم القومي ؟
هل المباديء العظيمة للحرية السياسية .
والعدل الطبيعي المجسدة في إعلان
الاستقلال ممدودة لنا ؟ . . .
ماهو ، بالنسبة للعبد الأمريكي ،
الرابع من تموز ؟ أنا أجيب :
إنه اليوم الذي يكشف له أكثر من جميع
الأيام الأخرى في السنة ، الظلم الفادح
والقسوة ، اللذين يوقعانه باستمرار
ضحية لهما :

عبر تاريخ الرق الأمريكي ، تطورت طبقة من خدم البيوت ذات امتياز نسبي . هذه الطبقة — الممثلة غالباً بأقرباء السيد الأول للخلاسيين — سرعان ماكوّنت نخبة صغيرة منغلقة داخل الرق ، كانت فرصها للتعلم أعظم بكثير مما كان لدى الأيدي العاملة في الحقول . هؤلاء الخدم هم الذين شكلوا ، إذ اتحدوا بالحرية ، نواة الطبقة الزنجية الوسطى التي نمت بعد العتق . وفي أواخر القرن التاسع عشر ، تكون مايكفي من التعلم والاستقرار ، ضمن الطبقة المتوسطة ، لكي يستحث التعبير الأدبي : شعر بول لورانس ضنبار ، أقاصيص تشارلز تشسنت ومقالات دوبوا وت. واشنطن وخطاباتهما ، تمثل انجازات هذا التعبير الرئيسية .

كانت أواخر القرن التاسع عشر فترة انتقال في الأدب الأمريكي الافريقي ، انتقال انعكس كأفضل مايمكن عند دوبوا وواشنطن كان واشنطن (١٨٥٦ — ١٩١٥) ذرائعياً وعلى مايبدو محافظاً ، وضعه الجمهور الأبيض في دور القيادة الزنجية المطلقة . أما دوبوا (١٨٦٨ — ١٩٦٣) فقد خاطب الجمهور الأسود بمقالات وافتتاحيات ألمعية تمجد الوعي والكبرياء العرقيين . وغالباً مانشرت بيانات واشنطن في الصحافة القومية ، بينما اقتصر دوبوا على وسائل يسيطر عليها الزنوج . ورغم مالواشنطن من اسهامات حية ، وغالباً أسيء فهمها ، قدمها لأمريكا السوداء ، فان دوبوا هو الذي أوقد خيال المثقفين السود ، ومهد الطريق لظهور « الزنجي الجديد » في العشرينات . وكما لاحظ سوندرز ردنغ ، فان واشنطن لم يؤثر في اي من الكتاب الزنوج المهمين ، رغم شهرته القومية .

كان بول لورانس ضنبار معاصراً لواشنطن ودوبوا ، وشاعراً موهوباً أرغمه سواده على كتابة الشعر باللهجة الدارجة :

الوليد الأسمر الصغير ذو العينين اللامعتين
تعال إلى باباك واقعد على ركبته .
ماذا كنت تعمل ياسيدي ، تعمل بعض الفطائر ؟
انظر إلى ذاك الوليد – إنه واجبك مثلما هو واجبي .

وكان شعره اللهجوي ماجعله في زمنه مشهوراً . وبدا أن أمريكا البيضاء غير راغبة في الالتفات لغير أراجيز ضنبار القيثارية : لكن آماله الخاصة بانجاز مبدع استقرت بشكل رئيسي على قليل من القصائد الانكليزية الباهرة بالفصحى . وفي إحداها ، « الشاعر » لخص بدقة مأساة شبيهة جداً بمأساته :

غنى للحياة ، العذبة بهدوء ،
مع نغمة أعمق ، بين حين وحين .
من قمة شامخة ، قريبة ولكن قصية ،
نطق بايقاع العالم المستغرق ،
وكان الحب نفسه في أناشيده .
ولكن آه ، العالم ، لقد تحول إلى مدائح
مقعقعة في لسانه الملتوي .

إن اعتبار ضنبار لهجة الزنوج « لساناً ملتوياً » ، تعليق كاف على طبيعة قيم الطبقة المتوسطة . والمفارقة المرة هي أن بعض أفضل انتاجه مكتوب بالدارجة . لم تكن المشكلة افتقار اللهجة الزنجية للقدرة على أن تصير لغة شعر ، وإنما رفض قراء ضنبار الاهتمام الجدي بالقصائد اللهجوية .

كان ضنبار شاعراً أساساً، وقد كتب أيضاً روايات عادية وأقاصيص أفضل بدرجة ما . وقد بدأ الكتابة كتلميذ في ديتون ، بأوهايو ، حيث

ولد عام ١٨٧٢ . وبعد أن نشر مجموعتي شعر صغيرتين على نفقته ، امتدح عمله وليم دين هاولز الواسع النفوذ ، الذي تأثر تأثراً خاصاً بشعر ضنبار اللهجوي . وبعد نشر (مغاني من الحياة الدنيا) عام ١٨٩٦ ، صار أفضل شاعر أسود معروف منذ فيليس ويتلي . لكنه تمزق بين الحاجة إلى انتاج ماأراده الجمهور وتفضيله الشخصي للانكليزية « الأدبية » . ومات عام ١٩٠٦ بينما كانت مقدرته كشاعر ماتزال تنمو . وقد لخص سترلنغ براون بصواب موقعه ومقدرته : « الاعجوبة هي أن الشاعر ، الذي مات شاباً بمأساوية وانتمى إلى عرق محتقر ومُنكر عموماً ، قد كتب بهذه الجودة . »

أظهرت أقاصيص تشسنت أن الشخصيات الزنجية يمكن خلقها دون الارتداد إلى أنماط تقليدية . ومع أنه غالباً مااستعمل وجمّل الموضوعة المأساوية للخلاسي ، فقد تعامل كثير من إنتاجه الأفضل مع الفولكلور الزنجي ، كما في حكاياته الشعوذية ، أو مع شر الاستمرار في التمييز العرقي . وقد كتب في (نسيج الظروف) :

قيل لنا ، عندما التفت حولنا دائرة السنين .
لسوف يكون عصر
ذهبي آخر ، حيث الناس كلهم
سيعيشون معاً بالحب والانسجام ،
وحيث السلام والاستقامة .
سيسودان لألف عام .
فليعجل الله بذلك اليوم
وليحم الخيط البراق من

الأمل من أن يصير غارقاً في
نسيج الظروف حتى
ليضيع عن أبصارنا ؛ وإنما
ليعطنا هنا وهناك ، بين الحين
والحين قدراً من التذوق المسبق
لهذا العصر الذهبي ، لكي ننتظر
مجيئه بصبر وأمل أكبر .

كان تشسنت من بين أهم الشخصيات الانتقالية في الأدب الأمريكي الزنجي . وقد ولد في كليفلند ، بأوهايو ، عام ١٨٥٨ . ولم يصل تعليمه الرسمي إلى أبعد من المرحلة الابتدائية ، مع أنه نجح في امتحان ولاية أوهايو للمحاماة وعمل في المحاكم حتى توفي في ١٥ تشرين الثاني ١٩٣٢. وبدأت سيرته الأدبية بالقصة القصيرة « منزل العم بيتر » عام ١٨٨٥ . ولأسباب لم تتضح أبداً توقف عن النشر حتى عام ١٩٠٥ .

كان كاتب أقاصيص موهوباً ، وتخصص في حكايات تحررت من رسم الشخصيات المبسط ، المعروف كنمط في قصص حياة الزنوج التي ألفها كتاب بيض مثل جويل تشاندلر هاريس وتوماس نلسون بيج ،وفي قصص «الشريان الأزرق»لمجتمع الخلاسيين في غروفلند(كليفلند). ومن الملفت للانتباه قرار ناشريه ألا يكشفوا عن عرقه ؛ مما قاد كثيراً من القراء والنقاد إلى تفحص عمله بموضوعية يحتفظون بها عادة للكتاب البيض ، ليجدوا فيما بعد أنه زنجي ، وأن الافتراضات القائلة بأن الزنوج لايستطيعون ابداع أدب من الدرجة الأولى كانت افتراضات زائفة .

عبر فترة الرق سيطر الأدب الشفهي ، وعمل كل الكتاب الامريكيين

الافارقة تقريباً للحصول على حرية ومساواة أنكرتا عليهم طويلاً . وإذا كان كل من ويتلي ودغلاس والمنشدون الجوالون المجهولون ، الذين خلقوا الشعر المغنى للأناشيد الروحانية ، قد وصلوا إلى امتياز فني ،فقد أحرزت أهداف هامة اخرى حفرت مجرى لتراث أدبي أمريكي فريد. إن ظهور ضنبار وتشسنت في فترة مابعد الانعتاق قد نقل الأدب الأسود من اهتمامات وتقنيات ضيقة إلى التيار الأساسي الأدبي للأمة .

وإذ أطل القرن العشرون ، بدأت هجرة جدية للزنوج من الجنوب الزراعي إلى الشمال الحضري ، واشتد تحيز عاطفي نحو الأمريكيين الأفارقة في أعقاب حركة« المصير الجديد الواضح . » إلا أن بذور الامتياز الأدبي كان قد بذرت : ألمعية دوبوا سادت أوساط المثقفين السود ، بينما انتصب على الجانبين كتاب ماهرون مثل جيمز ويلدن جونسون ، كلود مك كي ، وليم ستانلي بريذويت وفنتون جونسون ، الذين مهدت أعمالهم السبيل لليقظة الزنجية في العشرينات .

لقد تغلب الامريكيون السود على صعوبات بالغة ليبدأواتحركهم نحو المقدمة في الأدب الامريكي . وهم لن – ولم – يتراجعوا .

كلود ملكي
وزنجي العشرينات الجديد

بقلم : وين كوبر

أشار تعبير « الزنجي الجديد » ، كما استعمل في العشرينات ، إلى أكثر من مجرد الكتاب الناشطين آنئذ في حركة النهضة الزنجية . لقد تضمن الزنجي الجديد أيضاً جماهير الزنوج ، وخاصة الشابة منها . وكتب ألين لوك عام ١٩٢٥ : « فالجيل الجديد نابض بنفسية جديدة. » وقد وصف هذه الروح الجديدة بأنها أساساً تجديد « للاحترام الذاتي والاعتماد الذاتي . »

هذه الثقة الجديدة التي طبعت الزنوج في العشرينات نجمت عن قوى كثيرة . فقد نهض قادة صداميون قبل الحرب العالمية الأولى . وكان رجال مثل دوبوا قد ألهموا توكيداً أعظم للذات في شعبهم إذ طالبوا بالحصول الفوري على الحريات المدنية الكاملة وبالانهاء الفوري للتفرقة . وكانت الحرب الأولى ثم الهجرة الكثيفة بين الزنوج إلى الشمال الحضري ، فتخلعت الانساق القديمة للحياة وخُلقت آمال جديدة ، وكذلك مشاكل جديدة . لقد أدت المعركة لأجل الديمقراطية في الخارج إلى توقعات أعظم في الداخل . ولم تقتل هذه الآمال التمردات العرقية الدموية عام ١٩١٩ ، مع أن شعبية ماركوس غارفي البارزة وقوميته السوداء أشارتا إلى أن الجماهير الزنجية عادت لاتستطيع احتواء آمالها المحبطة إلى الأبد . وإذ دخل الناس

في العشرينات ، كانت أرض الميعاد التي بشر بها منشدو الروحانيات القديمون ماتزال بعيدة جداً . لكن صداميتهم الجديدة بينت أن الرحلة الطويلة عبر سنوات الصحراء المريرة في التاريخ قد شددت ، ولم تضعف ، من عزمهم على الوصول إلى الحياة الطيبة في المستقبل .

وإن الازهرار الفجائي في الأدب ، المسمى النهضة الزنجية ، قد منح صوتاً للروح الجديدة المفيقة في الزنوج خلال العشرينات . وفوق هذا ، صارت النهضة الزنجية جزءاً من التمرد العام لكتاب هذا العقد على المادية المفزعة والقيم الأخلاقية البائتة في مجتمع أمريكا الصناعي الجديد . ووجد الكتاب الزنوج قوة جديدة في ثقافتهم الشعبية الخاصة . وكما كتب روبرت بون ، « كانت النهضة الزنجية أساساً فترة اكتشاف ذاتي ، تميزت بنمو فجائي للاهتمام بالأشياء الزنجية . »

من بين جميع كتاب النهضة ، كان كلود ملك كي واحداً من أوائل المعبرين عن روح الزنجي الجديد . وقد ظهرت قصائده الأمريكية الأولى عام ١٩١٧ . وقبل أن يبدأ عقد النهضة الزنجية ، كان قد اكتسب تميزاً واعترافاً كصوت مثير جديد في الأدب الزنجي . ولعل تفحصاً وجيزاً لسيرته الباكرة يكشف بوضوح أكبر بعض خصائص زنجي العشرينات الجديد .

ولد كلود ملك كي في ١٥ أيلول ١٨٨٩ ، في جزيرة جامايكا الهندية الغربية البريطانية . وهناك كبر حتى الرجولة . وفي عام ١٩١٢ ، في الثالثة والعشرين من عمره ، جاء إلى الولايات المتحدة ليدرس الزراعة في معهد تسكيجي . وكان قد بنى لنفسه شهرة محلية في جامايكا كشاعر ، بعد أن نشر مجموعتين باللهجة المحلية : (أغنيـــات من جامايكا) و (أراجيز كونستاب) .

أظهرت هاتان المجموعتان ماك كي كملاحظ حساس وذكي للحياة الجامايكية . وكان نفسه من أصل فلاحي ، فاستعمل اللهجة الانكليزية لجامايكا الفلاحية كي يسجل بشعر غنائي حياة شعبه . وقد كتبت جين واغنر مؤخراً ، في تقييمها لشعره الجامايكي

نحن هنا بعيدون عن لهجة مدرسة ضنبـــار ، الموروثة من البيض، الذين صنعوها ليأبدوا النمط الأساسي لدونية الزنوج، أو لتثبتهم ، في أفضل الحالات ، في أدوارهم كمغفلين محقونين بتضليل العرق الأبيض . . . وإذا ماتعادلت الأشياء ، فرسم ملك كي للفلاح الجامايكي هو في جوهره تصوير للفلاح في العالم كله . ففي تعلقه العميق بالأرض، يفعل في التراب بمعرفة اكتسبها من عادات العمر الطويل . ومع أنه شغيل متابع ، فالجامايكي مثل نظيره في العالم كله ، محكوم بالاستغلال .

عشية رحيل ملك كي إلى الولايات المتحدة ، كان شاباً طموحاً موهوباً ذا مستقبل مشرق في جامايكا، وقد تقمص في شعره شخصية شعبه . وقد كشف أيضاً عن روح حساســة مستقلة ، تستجيب برهافة للخير والشر في كلا الانسان والطبيعة .

ومثل كثيرين قبله ، على أية حال ، كان منجذباً بقوة إلى الولايات المتحدة . بعد سنوات ، كتب أن أمريكا بدت له آنئذ « أرضاً جديدة تحول إليها كل الناس الذين لديهم شباب وعقل شاب . من المؤكد أنه ستكون فرصة في تلك الأرض ، حتى للزنجي . » ومع أنه بعيد عن أن يكون ساذجاً ، فهو لم يختبر ضغينة عرقية أمريكية مباشرة ، وبدا أنه غير مهيأ إطلاقاً لنتائجها الشريرة .

ولا بد أن دخوله في حقائق الحياة الأمريكية الزنجية كان دخولاً سريعاً . فاذ نزل في تشارلزتون ، بكارولاينا الجنوبية ، في صيف

١٩١٢ ، تقدم إلى معهد توسكيجي ألاباما . وفي ١٩١٨ سجل لـ (مجلة بيرسون) رد فعله الأول تجاه الضغينة العرقية الجنوبية :

لأول مرة إطلاقاً ألتقي وجهاً لوجه بحقد كهذا ضد عرقي ، معلن وراسخ ، وكانت مشاعري عصية على الوصف . في البداية ارتعبت ؛ وتقيأت روحي من هذه القسوة المريعة والعمى عنها كلها . . . ثم وجدت نفسي أحقد بالمقابل ، لكن هذا الشعور لم يستطع الاستمرار طويلاً ، فأن تحقد يعني أن تكون بائساً .

وقد رافقت هذا البيان قصائد متعددة ، قال ملك كي إنها كتبت خلال عامه الأول في أمريكا . « أرسلتها لكي ترى كيف كانت حالة عقلي ذلك الحين . » وبينها كانت واحدة من أكثر قصائده الاشكالية فصاحة « إلى الأصدقاء البيض » . وتظهر هذه القصيدة شخصية لم تعتد على الذل وقد استفزت استفزازاً قاتلاً ضد الانحطاط الهمجي للضغينة الجنوبية . وإذا لم يكن بوسع الشاعر هزم هذه الضغينة فقد استطاع على الأقل أن يلقي ضوءاً كاشفاً على دونيتها الاخلاقية .

أتظن أني لست شيطاناً ومتوحشاً أيضاً ؟
أتظن أني لاأستطيع التسلح بمسدس
وأقتل عشرة منكم لكل واحد قتلتموه من
اخوتي السود ، وحرقتموه ؟
لاتنخدع ، فكل فعل تفعله
أستطيع معادلته — أتفوق عليه ! ألست ابن إفريقيا ،
الاسود ابن تلك البلاد السوداء حيث تفعل الأفعال السوداء؟

لكن الكلي القدرة سحب من الظلمة
روحي وقال : وأنت ستكون ضوءاً
في الزمن تحترق على الأرض الليلية ،
ووجهك الغامق أطلقه بين البيض
كي تثبت أنك ذو قيمة أعلى ؛
قبل أن يبتلع الليل العالم ،
لتظهر قنديلك الصغير : امض قدماً ، امض قدماً .

وسرعان ما كلّ مما وصفه « بالوجود نصف العسكري ، الشبيه بالآلة » في توسكيجي ، فانتقل إلى كلية ولاية كانساس ، حيث بقي حتى ١٩١٤ . في ذلك العام أعطاه صديق انكليزي عدة آلاف من الدولارات. وكان قد قرر أن مستقبله يكمن في الكتابة ، لافي العلم الزراعي ، فأخذ المال ومضى إلى مدينة نيويورك .

وإذ صار هناك ، لم يأته النجاح الأدبي بسرعة . وفي الحقيقة ، لايبدو أن كثيراً من الوقت قد خصص للكتابة في السنة الأولى . وكما وصف الحالة ، فعبر « الحياة الرفيعة » و « التوظيفات السيئة » تدبر بسرعة خسارة كل مالديه من مال . وقد دام زواجه هناك من فتاة جامايكية بعيد وصوله ، المدة التي دامها حاله . وقد كتب عام ١٩١٨ : « اهترأت زوجتي من الحياة في نيويورك خلال ستة أشهر وعادت إلى جامايكا . » واتخذ مك كي قراراًمختلفاً . «كرهتأن أعود بعد أن فشلت تقريباً في كل شيء ،وهكذا بقيتهنا واشتغلت — حمالاً . . بواباً . . نادلاً ، أيشيء جاء معقولاً .»

وكتب أيضاً : « إذا لم أتخرج باجازة ، فسأتخرج شاعراً . » وخلال عامين قبل وولدو فرانك وجيمز أوبنهايم اثنتين من أنشوداته لـ (مجلة

الفنون السبعة) ، وهما « راقصة هارلم » و « ابتهال» . وبعد عام اكتشفه فرانك هاريس ، الذي أوصله إلى اهتمام الجمهور ثانية في (مجلة بيرسون). وبعد ذلك بقليل التقى بماكس إيستمان وأخته كريستل . ونجمت عن هذا اللقاء صداقة عمر .

في ذلك الحين كان ايستمان مديراً لـ (المحرر) ، وهي عندئذ مجلة أمريكا الأدبية الماركسية بأعظم صراحة . وعبرها انخرط ملك كي بسرعة في مجموعة البوهيميين الراديكاليين في قرية غرينتش . وفي عام ١٩١٩ كان ايستمان وجهاز تحريره يمتدحون بحماس الحكومة الشيوعية الفتية في روسيا ، ويشجبون بعنف هستيريا مابعد الحرب ، القمعية ، في الوطن ، ويكتبون قصصاً وقصائد تراوحت من دعاية للبروليتاريا المقاتلة إلى قطع رقيقة عن الأم والوطن . وكانت (المحرر) بلامنافس ، يومئذ والآن ، في حماستها . ورغم توهجها ، كانت تزخر بالمواهب . وقد كتب روبرت آرون : « عكست المحرر حياة القرية التي لاهـــدف ولا توجه لها . » مع ذلك ، وكما أشار آرون ، أظهرت بعد الحرب الأولى ، « صلابة وصدامية في مواقفها الاجتماعية » التي كذّبت شخصيتها البوهيمية .

انسجم ملك كي تماماً مع هذا الجو ، ولاءمه . وقد وصفه إيستمان يومها بأنه شاب أسود جداً . وسيم وذو روح معنوية عالية وحاجبين أقنيين خاصين أعطيا باستمرار تعبيراً غريباً . وتذكر راديكالي عتيق آخر ، هو جوزف فريمان ، سحر ملك كي وذكاءه ، في سيرته الذاتية.

رغم أن ملك كي كان أحياناً يسلم نفسه للمرح اللامحترز فقد كان لديه في صيف ١٩١٩ سبب جيد لإشهار جدية أكبر ، وصلابة أبرأ .

وكان ١٩١٩ عام الرعب الأحمر الكبير ، الجانب المستميت من جهود بذلت للعودة إلى « سواء » ماقبل الحرب . وتحول العام بالنسبة للزنوج إلى كابوس من التمردات الدامية والموت العنيف . من حزيران إلى كانون الثاني قام ما لا يقل عن خمسة وعشرين تمرداً في المراكز الحضرية الرئيسية عبر البلاد . وكان تمرد شيكاغو في تموز أسوأها . وإذ انتهى، أحصت السلطات ٣٨ ميتاً أسود وأبيض . ونيفاً و ٥٢٠ جريحاً وألف عائلة بلا مأوى . وكجميع الزنوج ، أحس ملك كي بالمؤثرات العاطفية لتلك المعارك .

في عدد تموز من (المحرر) ظهرت ، مع ست قصائد أخرى ، قصيدته المشهورة الآن : « إن كان يجب أن نموت». وهي اليوم القصيدة التي يعرف بها ملك كي أكثر من غيرها . وكانت صرخة تحد مستميتة، وبدت تقريباً بيان يأس مأساوي . وفي الوقت نفسه أعلنت عالياً أن روح الشجاعة الانسانية بقيت حية في الزنوج . هاهي ذي القصيدة التي جاءت بملك كي إلى الاهتمام الحي من عالم الزنوج . وإن لم يعتبرها البعض قصيدة عظيمة ، فهي بالتأكيد قد عبرت عن مواقف كثير من الزنوج عام ١٩١٩ .

إن كان يجب أن نموت ، فليكن إنما ليس كالخنازير
المطاردة والمحشورة في بقعة مشينة ،
بينما تنبح حولنا الكلاب المجنونة والجائعة ،
وترسل ازدراءها إلى حظنا الملعون .
إن كان يجب أن نموت ، آ ، فلنمت بنبل ،
بحيث أن دمنا الغالي لن يسفح عبثاً ؛

وعندئذ حتى الوحوش التي نتحدى
سيضطرون لتكريمنا رغم موتنا !

* * *

وماذا إذا كان القبر المفتوح يمتد أمامنا ؟
كرجال سنجابه العصابة المجرمة الجبانة ،
منضغطين على الجدار ، نموت ، ولكن نرد بالحرب !

بعد ظهوره في (المحرر) ، دخل ملك كي دخولاً أملأ في العالم الأدبي . وإن سيرته عبر العشرينات تقرأ في الحقيقة كقصة رومانسية للعقد نفسه . وعبر كرم الأصدقاء ، ذهب إلى انكلترة في أواخر ١٩١٩ ومكث لأكثر من عام ، عاملاً بعض الوقت في صحيفة سيلفيا بانكهرست الاشتراكية ، (مدرعة العمال) . وكذلك ظهر كتابه الثالث (ربيع في نيوهامبشير) ، وهو هناك .

ولدى عودته إلى الولايات المتحدة عام ١٩٢١ صار لفترة قصيرة مساعداً لمدير (المحرر) ، مايكل غولد . وقبل أن يختلف مع غولد حول سياسة المجلة فيترك العمل ، ظهر أول كتاب قصائد أمريكية له ، (ظلال هارلم) . وخلال هذه الفترة تعرف تعرفاً أولياً سريعاً بعديد من كبار المثقفين الزنوج ، وبينهم جيمز جونسون ودوبوا . ولكن ، قبل نهاية ١٩٢٢ ، انطلق ثانية ، وهذه المرة إلى روسيا .

كان ملك كي بين أوائل الزنوج الذين ذهبوا الى روسيا بعد حربها الأهلية التي جلبت للشيوعيين سلطة غير منازعة . وقد وصل أثناء فترة لينين المتشبعة بالايديولوجيا ، حيث سمحت السياسة الاقتصادية الجديدة

بشيء من المشاريع الخاصة والحرية الفردية . وبسبب محياه الأسود أجتذب بسرعة اهتمام الناس في الشارع . ورغم أنه لم يكن حزبياً، ولا ملتزماً بالمبادىء الماركسية ، فقد ساعدته شعبيته لدى جماهير موسكو ولينينغراد على اكتساب حظوة لدى دوائر الحزب العليا . وقد مكّن سن كاتاياما، الشيوعي الياباني البارز ، ملك كي من حضور المؤتمر الرابع للدولية الشيوعية . ولكن ، كما كتب لجميز ولدن جونسون عام ١٩٣٥ ، « كان الاهتمام الشعبي هو الذي دفعني إلى الأمام دفعاً لايقاوم . » وسرعان ماتحولت رحلته إلى ظفر مديد لشعبيته الشخصية .

بعد أن قابل تروتسكي في موسكو ، أُرسل في سياحة طويلة مدروسة مع الجيش السوفييتي والقواعد البحرية . وبعد تروتسكي ، قابل زينوفييف وشيوعيين آخرين في المراكز العليا ، وكذلك شخصيات أدبية روسية بارزة .

لكن ملك كي لم يلتزم بالعقائدية الماركسية رغم انجذابه الكبير للثورة الشيوعية . وقد كتب لجيمز جونسون عام ١٩٣٥ ، أنه مضى إلى روسيا « ككاتب وروح حرة ، » وعاد وهو كذلك . وكرر في سيرته الذاتية أنه رغب في ١٩٢٢ بلقب « الكاتب المبدع ، » وأحس أن ذلك سيعني أكثر على المدى الطويل بالنسبة للزنوج .

خلال العشرينات ، وإلى حد كبير خلال حياته كلها ، ظل ملك كي مادعاه فردرك هونمان « الراديكالي الجمالي . » وكان هذا الفنان الذي شدد بقوة ، شأن كتاب العشرينات ، على قيمة الشخصية اللااجتماعية . وقد اعتبر نفسه « الانسان الطبيعي ، » الراغب في أن يكون ذاته في عصر الامتثال . ومشاطرته لهذا الموقف واضحة في جميع كتاباته .

ومثل كتاب زنوج آخرين في العشرينات (بصورة خاصة لانغستون هيوز) ، كان لدى مك كي ذلك الشعور بالانسلاب الذي ميّز جيل غرترود ستاين الضائع . وقد أمكن له أن يكتب عام ١٩١٨ : « والآن هذه النكبة العظمى (الحرب الأولى) قد حلت بالعالم ، مثبتة التجوف الحقيقي للقومية والوطنية والكبرياء العرقية ، ومعظم ماتعلم المرء أن يحترمه ويبجله . » وكان اندماجه مع (المحرر) ورحلته إلى روسيا جزءاً من بحث شخصي عن مقاييس أخلاقية واجتماعية جديدة .

بدأت رحلة مك كي إلى روسيا نفيه الطويل في أوروبا الذي استغرق اثنتي عشرة سنة . فمن روسيا عاد إلى ألمانيا لوقت قصير ، ثم إلى فرنسا حيث عاش سنوات . وفي أواخر العشرينات ارتحل إلى اسبانيا ثم المغرب ، حيث بقي حتى عودته إلى الولايات المتحدة عام ١٩٣٤ .

لماذا أمضى مك كي اثني عشر عاماً ، جائلاً عبر أوروبا وإفريقيا الشمالية ؟ إنه لم يشعر قطبأنه طريد وطن من النوع التقليدي . ولعلنا نجد في سيرته الذاتية السبب الرئيسي لانخلاعه الطويل عن الوطن :

الوعي باللون كان الأساس في قلقي . . وقد استطاع زملائي البيض المنخلعون عن وطنهم أن يتعاطفوا معي ولكن . . لم يستطيعوا أن يفهموا تماماً...عجزوا عن أن يروا عميقاً في كثافة السواد ، حتى أن بعضهم اعتقد . . أني ربما فضلت أن اكون أبيض مثلهم . . لم يستطيعوا فهم الكبرياء الغريزية . . لدى شخص أسود مصمم على أن يكون ذاته ويعيش مع ذلك حياة بسيطة متحضرة مثلهم .

كان موقع الزنوج في العالم الحديث المشكلة الأولى العظمى التي امتلكت ملك كي منذ وصوله إلى الولايات المتحدة حتى وفاته عام ١٩٤٨ . ولفترة تلت الحرب الأولى ، اعتقد بلا شك أن الزنوج قد يجدون في الشيوعية أخوة عالمية عظيمة .

لكنه ابتعد في العشرينات عن الشيوعية الدولية ، وليس عن الزنجي العادي ، الذي قرن ذاته به دائماً . ووصل إلى الاقتناع بأن في الشعب الزنجي العامل يوجد ابداع غير ملجم وفرح في الحياة فقدهما الاوربيون والامريكيون . وأن في ثقافته الشعبية تكمن قوة كافية لخلاصه . وقد شعر ملك كي أن الزنوج يجب ألا يتيهوا عن تفردهم الخاص وقيمة ابداعاتهم الخاصة ، فيما هم يتناولون ماكان قيماً من الحضارة الأوروبية الأعرض . كما ركز بقوة على حاجة الزنوج إلى تنمية روح الجماعة .

لم يكن ملك كي وحيداً بين كتاب العشرينات الزنوج في اكتشافه للشعب . وفي الحقيقة كان توكيد حركة النهضة الزنجية على الثقافة الشعبية الزنجية ذا أهمية مركزية . وقد أحتفى جين تومر ، مثلاً بفلاحي جورجيا السود . وفي الأبيات التالية يقرن نفسه مع ماضيهم العبودي :

أيها العبيد الزنوج : يابرقوقاً قانياً ناضجاً
معصوراً ، ومنفجراً في جو أشجار الصنوبر ،
عابراً ، قبل أن يعروا الشجرة القديمة
بقيت لي برقوقة واحدة : بذرة واحدة تصير
أغنية أبدية ، شجرة صادحة ،
تغرد بحنان لأرواح الرق ،
ماكانته وما تكونه بالنسبة لي :
تغرد بحنان لارواح الرق .

وفي انبثاقات حماسية كان لانغستون هيوز الشاب يعلن عالياً أيضاً عن قيمة الشعب العادي . إلى حد ما ، اشتد التوكيد الزنجي الجديد على الشعب عبر المواقف الجديدة التي أبداها تجاه الزنوج كثير من الكتاب البيض في العشرينات . بعد الحرب الأولى رأى كتاب مثل غرترود ستاين ووولدو فرانك أنهم وجدوا في الزنوج كائنات ذات تعبير خلاق طبيعي لم ينكفيء تماماً بفعل القوى الشريرة للحضارة الحديثة . وبتقدم العشرينات ، صار للزنوج وفنونهم شعبية الأزياء . صار الفن الأفريقي البدائي مرغوباً جداً بين كثير من المثقفين . الجاز ، بالطبع ، صار شعبياً في العشرينات . ولقي المغنون الزنوج استقبالاً شعبياً أكبر ، ودخلت موسيقى الحزن الزنجي (البلوز) في الموسيقى الأمريكية . وفي عديد من النواحي ، كان للزنوج الامريكيين في العشرينات فرصة طيبة لإعادة تقييم منجزاتهم الماضية وإمكاناتهم المستقبلية .

على أية حال ، أدى التوكيد الكبير على الشعب وعلى البدائي إلى بعض التوهمات الساذجة ، ومثلما أشاد البيض سابقاً نمطاً أصلياً من زنجي المزرعة السعيد البسيط العقل ، نمّط كثير من الناس الزنجي في العشرينات باعتباره طفل الطبيعة الطليق ، الذي يفرقع بفرح جنسي غير منكفيء وأصالة كما أصالة الطفل . ووصل هذا إلى حد أن الكتاب الزنوج قبلوا هذه الصورة ، وحددوا بذلك العمق والغنى في تقييماتهم للحياة الزنجية الأمريكية .

في أوروبا كتب ملكي ثلاث روايات عكست اهتمامه بالشعب الزنجي : (عوداً إلى هارلم) ١٩٢٨ ، و (بانجو) ١٩٢٩ ، و (قعر الموز) ١٩٣٣ ، وكتب أيضاً مجموعة أقاصيص : (بلدة الزنجبيل) ، ١٩٣٢ ، وقد

تأثرت نظرته إلى الشعب الزنجي العادي بالنمط الجديد للزنوج ، إلى حد كبير ، فروايته الأولى ، (عوداً إلى هارلم) ، هي قصة جيك ، الجندي الزنجي الفتى ، وعودته البهيجة إلى هارلم بعد الحرب الأولى . ويبدو أن جيك هو نموذج ملك كي المثالي : عامل شريف لامبال ، وجوده رغم لاهدفيته لايتعقد بالتفاهة أو القلق غير الضروري بشأن أشياء لاتهمه مباشرة . ويتباين مع جيك كشخصية : ريّ الذي هو ملك كي نفسه ، الزنجي المتعلم ، الممزق بين طريقين في الحياة ، طريق جيك وأخرى أكثر جدية رغم تقليديتها ، فرضت عليه عبر التعليم . وبينما تُباين فضائل الشعب العادي مع الشكوك والاضطراب لدى المتعلم ، يأخذ ملك كي قارئه في رحلة إلى ملاهي هارلم وحفلاتها المأجورة .

وهذه النظرة العارية من الطلاء إلى حياة هارلم الليلية أبهجت قراء بيضاً كثيرين في العشرينات وروّعت غير قليل من طبقة الزنوج المتوسطة: هؤلاء شعروا أن توكيداً غير مستحق على الطبقة الزنجية الدنيا قد يخرب نضالهم لأجل الحقوق المدنية ويؤخر أيضاً معركتهم العادلة لأجل الحرية. ولم يكن ملك كي الكاتب الوحيد بين كتاب النهضة الذي أزعج المجتمع الزنجي المحترم . وكانت إحدى النتائج الرئيسية للنهضة الزنجية هي إجبار الطبقة الزنجية المتوسطة على إعادة تقييم علاقاتها مع الجماهير الزنجية .

أما رواية ملك كي الثانية ، (بانجو) فقصة عن فتيات الشاطيء الزنوج في مرسيليا ، وقد باينت أيضاً بين الحياة الحرة للزنوج العاديين وإحباطات هؤلاء الذين علقوا بالنسيج الأكثر حذلقة للحضارة الحديثة . وفي روايته الثالثة ،(قعر الموز)،جعل من ثقافة جامايكا الشعبية مثلاً أعلى .

في بعض النواحي : اختلف كلود ملك كي اختلافاً جذرياً عن كاتب العشرينات ، الزنجي الجديد النمطي . أولاً ، كان هو جامايكياً ولم يصر مواطناً أمريكياً حتى ١٩٤٠ . وثانياً ، كان أعمر بعشر سنوات من معظم كتاب النهضة الزنجية ، وباستثناء فترة قصيرة ، لم يعش في الولايات المتحدة أبداً خلال العشرينات .

وكان ايضاً فريداً في مدى اقترانه بالعالم الادبي الاوسع . لقد اعتمد معظم كتاب العشرينات الزنوج على المنشورات الزنجية كبداية . أما نجاحاته الأولى فكانت مع المجلات البيضاء – الفنون السبعة ، بيرسون، المحرر . وكمحرر في (المحرر) ، كان الكاتب الزنجي الوحيد في ذلك الحين الذي شغل مركزاً في منشورة أمريكية هامة . وكان مسؤولاً ، جزئياً على الأقل ، عن الدرجة الأكبر من التواصل التي وجدت بين الكتاب الزنوج والبيض في العشرينات . وعشية سفره إلى روسيا عام ١٩٢٢ أقام جيمز و. جونسون له حفلة وداع ، ودعا إليها كتاباً بارزين من العرقين . وبعد سنوات كتب جونسون له حول ذلك الحادث :

> غالباً ما نتحدث عن تلك الحفلة ، لعام ٢٢ . . . أتعرف أنها كانت الأولى التي جمعت الأدباء البيض والسود على صعيد اجتماعي صرف . مثل هذه الحفلة شائع الآن في نيويورك، لكني أشك في أن أياً منها كانت أكثر تمثيلاً . ولعلك تتذكر أنه كان حاضراً هيوود براون وروث هيل،وي .ب. آدامز ،وجون فارار ، وكارل فان دورن ، وفريدا كيرتشوي، وبيغي تكر ، وروي ناش – ومن جانبنا ، أنت ، ودوبوا، ووولتر وايت ، وجسي فاوسيت، وآرثر شومبرغ ، و ج. روزاموند جونسون – أظن أن تلك الحفلة بدأت شيئاً .

مع أن سيرة ملك كي اختلفت على نحو ما عن سيرة كاتب زنجي نمطي في العشرينات ، فقد كان ممثلاً لكثير مما اعتبر مميزاً للزنجي الجديد . انتقاله من جامايكا الزراعية إلى المدينة الكبيرة والعالم الأدبي للعشرينات ، كان بحد ذاته رمزاً لحركة أوسع قام بها الزنوج من الجنوب الزراعي إلى الآفاق الأعرض للشمال الحضري . واهتمامه البـــاكر بالشيوعية كان مؤشراً واحداً فقط من جملة مؤشرات إلى أن الزنجي الجديد لم يعد منيعاً عن التأثر بأحداث العالم . لقد أنهت الحرب العالمية الأولى عزلة أمريكا ، بالنسبة للزنوج والبيض معاً .

لقد شدد ملك كي في نثره على قيمة الزنجي العادي ، وانضم إلى كتاب النهضة الزنجية الآخرين في إعادة اكتشاف ثقافة الزنجي الشعبية . لكنه سوف يذكر لمدة أطول بفضل شعره . ففي شعره عبر بأفضل مايمكن عن تصميم الزنجي الجديد على حماية كرامته الانسانية ، وقيمته الثقافية، وحقه في الحياة الكريمة .

الشعر في نهضة هارلم

بقلم : جيرالد مور

في السنوات الأخيرة هرس السود والبيض من النقاد الأمريكيين بقسوة حركة نهضة هارلم في العشرينات . وكان هدفهم الرئيسي خلوها من أية سياسة ثقافية محددة بوضوح أو متبوعة بثبات . وفي الشجار المتناوب مع القومية السوداء لغارفي واللدولية البيضاء الأبوية لشيوعيين أمريكيين مثل مايكل غولد ، بقي لكتاب هارلم أرض ضيقة فقط ليقفوا عليها . وعندما انهارت هذه أيضاً في فترة الكساد الكبرى عام ١٩٢٩ ، تشتتت حركتهم ، وكثير منهم لم يستطع أن يجتذب اهتمام الجمهور ثانية . على أية حال ، كان جمهورهم داخل أمريكا جمهوراً أبيض دائماً . فكلود ملكي مثلاً فتّش عن أقرانه الأدبيين بين جماعة ميبل دودج المثقفة في قلب غرينتش فيليج ، حيث لاقى أول سماع له عبر رعاية فرانك هاريس . وكانت البرجوازية السوداء قد ساعدت على خلق هارلم بالتغلغل المتعمد في هذه المنطقة البيضاء سابقاً خلال السنوات التي تلت ١٩٠٥ ، وقد تجاهلت إلى حد كبير الكتاب والمثقفين الذين ازدهروا في أول بيئة حضرية حقيقية قدمتها لهم أمريكا . لكن الخسارة لم تكن فقط خسارة البرجوازية ، التي أغرقت نفسها في التسلق على سلم اللون وفي تلميع البشرة وتمهيد الشعر ، أو في تتبع حريات مدنية مفيدة للمتعلمين

والمفوّهين . وكان فقدان جمهور قاريء أسود قد لاحق الكتابة الأمريكية السوداء حتى يومنا هذا ، وهو يهدد دائماً بتحويل الصدامي الأدبي إلى مسامر يقوم بدوره بناء على طلب جمهور أبيض مازوشي مركوب بالذنب.

كتب هارولد كروز وصفاً من أجمل وأعلم الأوصاف لتلك الفترة ، لكنه هو أيضاً لخص فشل النهضة بهذه العبارات :

إن العنصر المحلي الذاتي الخلاق أساساً في العشرينات كان العنصر الزنجي – على مايعرف جميع البيض الذين كانوا يفدون إلى هارلم . لكن مثقفي هارلم كانوا منذهلين من أنهم اكتُشفوا ولوطفوا بحيث سمحوا لحركة ثقافية أصيلة ، صدرت عن النظام الاجتماعي صدوراً طبيعياً كاندفاقة النبع ، أن تنحط إلى موضة مدللة ومحاطة بالأبوّة .

وإلى جانب هذا يمكن أن نضع ملاحظة لناقد حديث أبيض ، هو ديفيد ليتلجون ، الذي يرى الأهمية النهائية للحركة في كونها ثقافية لافنية :

بنظرة استرجاع ، تبدو نهضة هارلم عام ١٩٢٣ حدثاً أدبياً أقل أهمية بكثير مما بدت لبعض المراقبين في ذلك الوقت . لاجدال في أنها كانت حركة تقدمية، حقيقية ورمزية معاً ، في الثقافة الزنجية الأمريكية .الجدال هو في قيمتها الملموسة ضمن أي سياق آخر ، أو في مغزاها بالنسبة للأجيال التالية .

جزئياً ، كانت تقليعة من تقليعات العشرينات — شيئاً موضوياً بلا قوام ، بل وربما نخراً قليلاً. مع أن هذين الناقدين وضعا إصبعيهما على نقاط ضعف ، واضحة وضوحاً أبلق في الستينات الصدامية ، فأنا أعتقد أن نظرتيهما تعانيان من انعزالية جوهرية . وأود أن أقترح أن مقاييسهما الصارمة تنطبق على مسرحيات تلك الفترة ورواياتها أكثر بكثير مما تنطبق على شعرها ، وأن هذا الشعر ، رغم تفاوته النوعي ، كان غزير الخصوبة في تأثيراته عبر العالم الثالث . لقد أسس تراثاً في التعبير عن الذات ، أمكن لجميع السود أينما كانوا أن يستجيبوا له .

في القصص نجد أسوأ وقفة للنهضة ، التنفيذ الأكثر بروزاً لتوقعات البيض عن هزال الزنجي المقعقع والمطنطن في عالم معربد منطلق الدواليب وبلا زمن . إن روايات مثل (عوداً إلى هارلم) و (بانجو) ، لملك كي ، تزخر بمشاهد من هذا النوع ، مع أن من العدل الاشارة إلى أن ملك كي كان في تلك الأعوام (١٩٢٣ — ٣٤) يقيم في عالم مشابه جداً لذلك الذي عالجته رواياته . ويصعب ألا ندعم الأصالة الجزئية لرواياته ضد هذا النوع من النقد الخائف المؤنب الذي تلقته من الجرائد الزنجية « المحترمة » . ثمة معضلة حقيقية تواجه الكاتب الأسود الذي يؤمن بصدق أن شعبه أكثر تلقائية وحباً للحياة من أقرانه البيض ، والذي لايجرؤ على أن يقول هذا دون أن يتهم بالغرابة المبهرة . ولا شك أن ملك كي كان كشخص يشبه إلى حد كبير أبطاله القلقين اليقظين المنصرفين إلى المتعة في قصصه .

أما المسرح الأسود في هذه الفترة فقد خلّف شواهد أقل ضيااناً من القصص . وان عناوين بعض مسرحياته الموسيقية تتحدث عن نفسها : شوكولاته حارة ، غنادرة الشوكولاته ، استمر في اللخبطة . ومن المفارقات المرة ، أن الكتاب البيض في تلك السنين هم الذين جنوا ثروات

طائلة من الموضوعات السوداء ، في مسرحيات مثل (الصبي الأسود) و (قارب العرض) و (المراعي الخضراء) ، والذين أيضاً أعطوا للممثلين السود الفرص الأولى لتطوير أدوار جدية على المسرح في (الامبراطور جونز) و (جميع أبناء الله أخذوا أجنحة) لأونيل .

في الشعر ، يبدو للتو أننا نواجه عالماً من اللوعة الحقيقية ، والرغبة الحقيقية المناضلة لإيجاد تعبير في مصطلح بائد ومصنوع في معظم الحالات بصورة موئسة . فبتعبير شعري ، لم تكن تلك نهضة بقدر ما كانت ولادة مؤلمة . منذ عهد بعيد خلق الأسود في الأمريكتين تراثاً قوياً متميزاً من الموسيقى والغناء والخطاب الشعبي . لكن شعراء هارلم تركوا هذا جانباً ، في معظم الأحيان ، وحاولوا مصانعة ألم حياتهم في مصطلح الأغنية (السونيت) الإليزابيثية ، والأنشودة الكيتسية ، والقصيدة الرعوية التنيسونية . مع ذلك ، فحتى أمثال ملكي وكاونتي كالن ، الذي لم ينجحوا قط في تحرير أنفسهم من السترة الضيقة التي يرتديها الزي الأجنبي المهترىء ، تمكنوا أحياناً من تحويلها إلى شكل ملتهب بالعاطفة والتجربة الخاصة .

لنباين مثلاً بين مقطع نمطي تقريباً من نثر ملكي والأبيات الأولى لواحدة من أغنياته المؤثرة . هاهو ذا مشهد مقعقع من (بانجو) :

البشرة السوداء تحك ، اللحم الأسود دافيء بخمرة الحياة ، حب الحياة ومعناها العميق . الرائحة القوية للأجساد السوداء المعافاة في جوّ لصيق يولد العرق وأمواج الحر ، أوه ، هزوا ذلك الشيء .

لاعجب إذا كان دوبوا قد صعق حتى حمالة بنطاله ، وديوي جونز أرعد ضد « قذارتها ، فسقها ، والمزيد من قذارتها » (قاريء اليوم سيبحث عبثاً عن هذه) .

وهاهو ذا ملك كي سنين قليلة سابقة يبدأ قصيدته « أمريكا » :

مع أنها تطعمني من خبز المرارة
وتغرز في حلقي سنّها النمري ،
سارقة نَفَس حياتي ، سأعترف
بأني أحب هذه الجهنم المثقفة التي تقسو على شبابي !

رغم الضعف الواضح للبيت الثاني ، فاننا نسمع للتو صوتاً أصيلاً يتحدث عن نفسه ولأجلها . إن الضبط الشكلي ، الغائب كثيراً من قصص ملك كي ، واضح للغاية في شعره ، معاق فقط بما للأسلوب والتأثرات من بلى . وخاصية الشعور الصادق هذه ترنّ في شعره المشبع بالحنين المستبد ، كما في قصائد الغضب الأكثر شهرة ، مثل « طريد » و « إن كان يجب أن نموت » :

لقد نسيت الموسم المدهش الخاص
لازهرار الجبن المفلفل ونضجه ؛
وأي وقت من العام تغطي الحمائم الحقول بلون بي
وتملأ الظهيرة بهديلها الغريب .

وملك كي أيضاً ، الذي ارتاح بسبب وضعه كغريب من ضرورة اكتساب علاقة في أمريكا ، هو الذي تمكن من توضيع الأسود المنخلع الجذور داخل عزلته التاريخية والطبيعية الكاملة :

الزنجي المتوج بالشوك فقط ، ولا أبيض ،
يستطيع أن يتغلغل في مدى الزنجي ،
أو يشعر بسماكة كفن الليل
الذي يغطيه ويدفنه بعيداً عن الآخرين .

ثمة مجاهرة جارية في هذه الأبيات لم تكن لتجد معادلها خلال العشرين عاماً التالية أو أكثر . وحقاً بأن آخربيتين يرميان منظورهما مباشرة إلى (الرجل الخفي) لرالف إليسون ، ١٩٥٢ . ورغم النتيجة المخدرة للوزن الشعري الحالم ، فان ملكي يظهر بصورة متكررة مقدرة تجعلنا ننهض فجأة ونصغي .

أما شعر معاصره الأصغر سناً ، كاونتي كالن ، فيعاني أكثر من شعر ملكي من الكلمات المهجورة والميتة . ويترجح كالن بين جرس الوعي العرقي المعتدل وجرس تقليد كيتس تقليداً حرفياً لالون له . وقد كتب خلال السنوات نفسها التي راح فيها معاصروه الامريكيون ، إليوت وباوند ووليم كارلوس وليمز ، يخترقون المصطلح الشعري الانكليزي ويصنعونه من جديد ، مُظهراً جهلاً رضياً بأي شيء قد حدث للشعر الانكليزي منذ ١٨٨٠ :

حبي مظلم مثلما حبك وضاء ،
مع ذلك فأنا أحتضنها وهي
أحلى من الغيد الفاترات ذوات الشعر الشاحب
والدم الذي هو نحيل وأكثر ابتراداً .

تعرض هذه الأبيات نوع البساطة التي ظن معجبوه الأولون خطأ أنها غنائية . لكنها لاتصير فضيلة إلا في مقطوعات قليلة قصيرة ، مثل

قصيدته المسرفة في بساطتها ، التي كتبها عن زيارة لبالتيمور زمن الطفولة. أما في عمل طموح مثل « المسيح الأسود » ، فتغدو قرقعة لاتطاق ، أكثر إزعاجاً بسبب خاصيتها المكشوفة هذه ، التي بالكاد تلائم الزنجي الجديد في غابة المنافسة في نيويورك القرن العشرين :

« عندي خوف ، » اعتاد أن يقول . . .
« إنسان ما هازيء بعرقي . . .
سيطرحني أرضاً لكوني أسود ،
ولكن عندما أجيب بأني سأكيل له الكيل
من انتقامي القديم المستحق منذ عهد بعيد
لدى ألف من أبناء جنسي ولوني . . »

إن موقع كالن الدقيق بالنسبة للشعر الأسود في أمريكا ، الذي نادراً مايتصف بالثبات ، قد يشير إلى واحد من مصادر خاصيته الذاوية الهزيلة في الكثير من شعره . في مقدمته لديوان (الفسق المترنم) ، ١٩٢٧ ، هاجم الفكرة القائلة بمدرسة شعر زنجي أمريكي وألح على أهمية التراث الشعري الأنكلو أمريكي لدى زملائه الكتاب السود . رغم هذا ، فربما كان فقدان الخصوصية ذاك في النضال الحثيث للتعبير عن خاصية زمن ما ، ومكان وتجربة ، ما حال دون انفلات الكثير من شعر هارلم خارج شرنقته الأدبية . لم يؤسس ويتمان مصطلحاً أمريكياً جديداً للشعر بالتحول نحو وردزورث أو شيللي ، وإنما بنثر كلماته هو على ناحية بروكلين وبومونوك . وكان الشاعر الأمريكي الاسود محتاجاً إلى أن يصير هذا ، وحسب ، قبل أن يتمكن من أن يصير جزءاً من التراث الأنكلو أمريكي أيضاً .

وبالضبط فان هذا الافتقار إلى التبجيل الموضوع في المكان الخطأ تجاه تراثات غير موائمة مباشرة لشروط عاش فيها جين تومر ولانغستون هيوز ، هو الذي جعل شعرهما أكثر فائدة بكثير لمن جاء بعدهم . إن الشعر في كتاب تومر الوحيد ، (قصب) ١٩٢٣ يعرض لغة متحررة تماماً ، لغة تمسك بحدة الكابوس وتقديم الصور اللتين تميزان الشعر السوريالي :

الشعر — الكستناء المضفورة ، ملتف كحبل قاطع طريق ،
العينان — حزمتا عصي .
الشفتان — ندبتان قديمتان ، أو أول قشرتين حمراوين .
النَفَس — العبق الحلو الأخير من القصب ،
وجسدها النحيل ، أبيض مثل رماد اللحم الأسود
بعد اللهيب

وتظهر مقاطع النثر في (قصب) الحرية نفسها في وصف رؤاه الخاصة كما رآها بالضبط ، دونما أصابع موتى على قلمه . وإن التوتر الخلاق في عمل تومر ينبع من حس معين . بمسافة بينه وبين حياة الفقراء السود ، مسافة يرفض إغراقها بالعاطفة ويرغمها على أن تعمل لأجله :

عبر الأرض الاسمنتية تغور جذورها القوية . تنتشر تحت شوارع الإسفلت . حالمةً ، تتدحرج الشوارع على بطونها ، وتمتص منها صحتها الغضيرة . جذورها تغور وتنتشر تحت النهر وتختفي في عروق الدم المترنحة جنوباً .

مع هذا ، كان توتر هذه الكتابة من نوع لم يأت بدهشة كبيرة . عندما صمت تومر فيما بعد ، أعلن نفسه أبيض ، وتلاشى . ولأنه لم يحضر

ليدافع عن مثاله ويثبت صلاحيته ، كان أقل تأثيراً بكثير على الجيل اللاحق من الشعراء مما كان لانغستون هيوز ، الأقل موهبة وألمعية . إن أهمية هيوز البارزة هي إلحاحه على وصل شعره المكتوب حول الأمريكي الأسود بالغنى الوفير الذي لاينفد لابداعاته اللفظية في الأغاني الزرقاء ، وأغاني الشغل وأناشيد الجاز ، والروحانيات والوعظ والحديث اليومي. وكان محتماً في المآل أن تثبت هذه التربة أنها أنحل من أن تحمل ثقل حساسية شعرية معقدة وطموحة (حتى أعظم أغاني الريف الزرقاء تصلح للإنشاد أكثر بكثير مما تصلح للقراءة) لكنها ذات قيمة هائلة كسماد . لقد كان هيوز من حطم أخيراً قبضة « الأدب الانكليزي » الجاثمة على الشعر الأسود،وإن أعمال شعراء تالين أهم مثل ويرنغ كاني وروبرت هيدن وتدجونز ولوروا جونز ، كانت ستبدو أصعب لولاه. لقد علم شعرهشعبه أن يحترم البيت القصير الوزن المهتز غير المترابط، الانقضاض البوقي أو الغرق إلى قافية متأخرة . وكان رجلاً يبتهج بالتجريب ، وقد ظل خصباً على نحو ذي دلالة عندما صمت شعراء هارلم الآخرون بعد ١٩٣٠ .

مثل كالن في بواكيره : يتأرجح هيوز في بواكيره بين إلحاح على بعد التجربة الافريقية السلالي: الذي يميز الزنجي («الزنجي يتكلم عن الأنهار ») وإلحاح على أمريكيته ، حقه في أن يشارك تماماً في الحياة الأمريكية (« أنا أيضاً أغني أمريكا») . وهذه واحدة من صفات عديدة تؤسس استمرارية بين عمله في العشرينات والكتابة الأمريكية السوداء اليوم . وإذا كان لوروا جونز قد اختتم « ملحوظات لأجل خطاب » بهذه الأبيات الحزينة :

إفريقيا
مكان أجنبي . وأنتَ
كأي إنسان حزين آخر هنا
أمريكي .

فان شعر معاصره بول فيسي مايزال يلح على الملاءة الحيوية لإفريقيا وثقافتها لحياة السود الأمريكيين الحضريين .

ثمة خيط آخر في استمرارية تمتد من بواكير هيوز، هو عزمه على إخراج الشعر من الصفحة إلى الهواء . بالنسبة له،توجد القصيدة فقط كنص يغنى ، ينشد وينغـّم مع خلفية موسيقية موصوفة بعناية . وفي دواوين متأخرة ، مثل (سلْ أملك) ، و (مونتاج حلم مؤجل) ، تقدم بهذه الاتجاهات إلى أبعد ، وصار يكتب علناً غنائيات للجاز ، الأغاني الزرقاء أو لتمثيليات الإنجيل . ولكن حتى عمله الباكر ينقل اقتناعاً بأن الكلمات على الورق ليست كافية لخلق شعر بلائم أناساً تتجه عبقريتهم نحو الارتجال وابداع وقفة فنية كلية تشمل الرقص والتمثيل الساخر والأغنية والكلمة :

أن أقذف بذراعي في المتسع
في مكان ما من الشمس
أن أدّوم وأرقص
حتى ينتهي النهار الوضيء .
ثم أرتاح عند مساء برود
تحت شجرة عالية
بينما يهبط الليل بوداعة

أسود مثلي :
هذا هو حلمي .
أن أقذف بذراعي في المتسع
في وجه الشمس .
أرقص ، أدوّم ! أدوّم !
حتى ينتهي النهار السريع .
أرتاح عند مساء شاحب ،
شجرة عالية ، ناحلة ،
ليل يهبط بحنان
أسود مثلي .

ولانغستون هيوز أيضاً هو الذي ينقل ، بقوة أكبر مما لدى أي شاعر آخر معاصر ، نوعية الثقة والفرح اللذين عبّآ فجأة زنوج هارلم الجدد في تلك السنين . فهارلم نفسه ، الذي وصفه جيمز ولدون جونسون وصفاً مشعاً ، لم يكن بعد الحي القذر المرير العنيف المهجور ، الذي صاره فيما بعد . كان أول مدينة كبرى سوداء في العالم الحديث ، المصنع الكبير لصياغة ثقافة سوداء جديدة في الأدب والموسيقى والفنون . حتى في عالم السياسة ، وجد الناس أسباباً للأمل أكثر مما لليأس ، رغم الاختطافات الدامية الرهيبة ، والصدامات العرقية ، التي انساحت في أمريكا خلال السنوات التي أعقبت مباشرة الحرب العالمية الأولى . وكان هيوز هو الذي أعطى للأمل لساناً :

إنها أغنية أرض —
وقد كنت أنتظر طويلاً أغنية أرض .

إنها أغنية ربيع —
وقد كنت انتظر طويلاً أغنية ربيع .
قوية كرشائم غرسة جديدة
قوية كتفتق براعم جديدة
قوية مثل مجيء الطفل الأول من رحم أمه .
إنها أغنية أرض
أغنية جسد
أغنية ربيع —
وقد كنت أنتظر طويلاً هذه الأغنية الربيع .

وما إن بدأت هذه الحالة النفسية تنحسر في أمريكا الشمالية نفسها حتى بدأ مثل هارلم بتوكيد خصوبته .

ومنذ أواسط الثلاثينات حتى نهايتها ، كان كتاب سود شباب، منتشرون في أمكنة تصل إلى المارتنيك وكيب تاون وباريس ، يهتزون لاكتشافهم أن أناساً مثلهم قد وجدوا الوسائل لبدء غناء حقيقي عن لونهم وشرط حياتهم . وأكثر هذا الإلهام اتضاحاً هو شعر ليون داماس ، الذي كان ديوانه (خضاب) ، ١٩٣٧ ، أول انفجار شعري عظيم يبشر بوصول الزنوجة . فداماس يستعمل تقنية حادة ، عامية ، مبهمة، سريعة الحركة، لم يعرفها الشعر الفرنسي ، لكنها مشتقة بوضوح من مثال لانغستون هيوز :

عندئذ سأضع رجليك
في الصحن
أو بكل سهولة يدك في الياقة
وكل مايجعلني أتبرز

بحروف كبيرة

الاستعمار

التمدن

الاندماج والبقية.(١)

ومع أن تأثير هيوز الأسلوبي أقل وضوحاً في اثنين عظيمين من ثلاثي الزنوجة . إيميه سيزير وليوبولد سنغور ، فهما نفساهما قد شهدا بالتأثير المحرر والمخصب للجاز والأغاني الزرقاء وشعر هارلم ، وقد تعرضا لكل ذلك في صالونات الآنسة ناردال بين ١٩٢٩ و ١٩٣٤ وصالونات رنيه ماران في السنوات التي تلت ١٩٣٥ . وقد لعب الدارس الأمريكي الأسود ، مرسر كوك ، أيضاً جزءاً هاماً في تعريف الطلاب الشباب من إفريقيا والكاريبي بانجازات زملائهم الأمريكيين . إن قصيدة مثل (نيويورك) لسنغور ،على اختلافها عن أي نتاج من هارلم ، لايمكن فهمها حقاً دون الروابط المؤسسة في باريس أثناء تلك السنين ، روابط وجدت تعبيرها الأدبي في (مجلة العالم الأسود) .

وفي أقصى إفريقيا كان الشاعر الملون الشاب بيتر إبراهام ، كما يخبرنا في سيرته الذاتية (قل للحرية) ، قد أفاق للمرة الأولى على إمكانية صنع علامة مميزة على العالم باكتشافه لشعراء هارلم خلال أشهر قليلة أمضاها كقيم مكتبة في كيب تاون . ومنذ تلك اللحظة صمم على أن يكسب عيشه ككاتب ، فقد انهدمت الحواجز التي أقامها بوجه الثقة بالنفس ، التمييز والغزو والاحتقار العلني . وحتى عنوان روايته (ممر الرعد) مستمد بالتأكيد من قصيدة لكاونتي كالن .

---

(١) بالفرنسية في النص الأصلي .

وهكذا ، ورغم افتقار كتاب هارلم إلى امتياز حقيقي كشعراء في العشرينات ، فقد كانوا سبباً إسهامياً للشعر الممتاز الذي كتبه آخرون في قارات أخرى . ويمكن أن نعثر على تأثيرهم حتى في أواسط الخمسينات، في شعر الشاعر السنغالي الشاب ديفيد ديوب ، الذي قضى في حادثة طائرة بعد سنوات قليلة . ومفهوم بالطبع أن الأمريكيين السود اليوم ، وهم يحوّلون إلى أعمالهم المطلب التأويلي لساعة أيأس وأمرّ ، يجدونها مفتقرة إلى المزايا التي يبدو أن العصر يتطلبها . ولكن ، من ناحية تحرر الذات التدريجي عند الأسود خلال سبعين السنة الأولى من هذا القرن ، فان لانجازهم قوة ظاهرة وأهمية تتجاوز المزايا الضيقة لأعمالهم نفسها .

لانغستون هيوز

بقلم : آلن براول

يصف لانغستون هيوز في سيرته الذاتية (البحر الكبير) كيف صار شاعراً « بالمصادفة » . عندما كان في المدرسة في بلدة لينكولن بإلينوي . انتخب شاعر الصف ، وهو المركز الوحيد الذي بقي بعد أن أجريت الانتخابات الأخرى كلها . وعلى أساس أن للشعر ايقاعاً وأن لجميع الزنوج ايقاعاً ، فقد فُضّل على المنافس الآخر الوحيد . وقد كتب عن الكبرياء التي عاد بها إلى البيت والقصيدة التي كتبها مادحاً المعلمين والصف . وكان لديه الحس الاكثر اندفاقاً بالفكاهة . وعلى هذا قريء شعره كمثال آخر على اللمسة الفكهة التي يجدها المرء في كتاباته النثرية. ويعمق هذا ما يتبين للمرء من مفهومه الجدي عن الشاعر كناطق ، وقد صار هكذا بالتأكيد ، ولكن ليس ناطقاً حصر نفسه برثاء عرقه وحسب. لقد كان أول كاتب زنجي أمريكي يعيش من الكتابة دون أن يمر بذلك الحذر الذي وسم أعمال الكتاب السود مدى إطلالة القرن ، الذين اضطروا إلى حل وسط مع اقتصاد المعيشة والتقبل : فكرتان منفصلتان شكلتا في الحقيقة مرادفاً كاملاً .

بدأ الكتابة جدياً أثناء النهضة الزنجية في العشرينات . والعمل الذي

أنتجه خلال هذه الفترة يتتبع المنطلقات العامة التي وضعها الشاعر سترلنغ براون في بيانه للكاتب الزنجي الجديد .

كان أول هذه المنطلقات أن على الكاتب أن يحاول خلق حس بكبرياء العرق عبر إعادة اكتشاف أمريكا وثقافتها . وإن قصيدة هيوز الباكرة « الزنجي يتحدث عن الأنهار» ، تلقت التحية باعتبارها مثالاً جميلاً لما كان براون يقترحه . والقصيدة ، التي تبدأ بـ « لقد عرفت أنهاراً » ، تمضي لاستنهاض القدماء وسر إفريقيا عبر وصف لنهر الفرات ، والكونغو والنيل . والبيت « لقد نمتْ روحي عمقاً كالأنهار » يصل الشارع بماضيه القديم ، لكن القصيدة لاتبقى على هذا الصعيد من الحنين المستبد ، فقد كتبها هيوز وهو يعبر المسيسيبي ، وتذكر كيف سافر ابراهام لينكولن على طوف عبر النهر إلى نيو أورليانز ليرى بأم عينيه بربرية الرق . وهذا هو آخر نهر في القصيدة ، وفيه تتخذ اللازمة ، « لقد عرفت أنهاراً » ، سخرية مريرة للغاية ، فيما البيت الأخير ، وهو لازمة أيضاً ، « لقدنمت روحي عمقاً كالأنهار » ، يضيف شدة جديدة تتضارب فيها الكرامة والانذار . وهو ينبيء بتيار الاحتجاج القوي في عمله . وقد دعا براون إلى هذا أيضاً كعنصر مركزي في الكتابة الجديدة ، لكن هيوز لم يكن محتاجاً للنصيحة في هذا المضمار . فالاحتجاج هو الموضوعة السائدة في شعره ؛ احتجاج جاء على درجات متنوعة من الشدة لكنه دائماً في جذر إبداعه . ومثل براون أيضاً ، كتب عن أبطال التاريخ الأمريكي الأسود . وقصيدته « ١٦ تشرين الأول » ، من مجموعة (بطاقة ذهاب فقط) ، ١٩٤٩ تعيد إلى الذاكرة الهجوم على معدّية هاربر بكبرياء واضحة ، وأيضاً بالشعور المتشائم نوعاً من أن النار قد خرجت من الروح . والأبيات الأخيرة من القصيدة :

ولعلك

سوف تتذكر

جون براون

تعبر عن قلق هيوز من الاستنقاع الذي جثم على الوجدان الزنجي ذلك الحين .

في « رولاند هيز مضروباً » ، التي ظهرت في المجموعة نفسها ، يستخدم هيوز شخصية بطولية أخرى كانذار بالحقيقة التي تكمن وراء الزنجي الجنوبي ، المفترض أنه « دمث » . الريح الرقيقة في حقول القطن قد تكون جزءاً من شعر الجنوب ، ولكن

خذوا حذركم من الساعة

إنها تقتلع الأشجار !

إن قصائده الأمرّ هي التي كتبت عن القسوة واللاإنسانية في الجنوب . في (قصائد مجموعة) ، ١٩٦١ ، جمع عدداً من أعنف أعماله تحت عنوان (أزهار الماغنوليا) . وهذا القسم يضم « الخلاسي » ، التي أعيدت كتابتها في شكل درامي ونشرت عام ١٩٣٥ . وكلا القصيدة والمسرحية شهادتان غاضبتان عن بربريـــة الجنوب . والمسرحية هي مأساة ابن خلاسي لمالك مزرعة أبيض ، العقيد توماس نوروود ، وعشيقته الخادمة الزنجية ، ويجد الولد أن لون بشرته يمنعه من الاستمتاع بالمركز الاجتماعي الذي يجب أن يكون له عبر كونه ابن العقيد . والمفارقة المريرة هي أنه يعامل كمجرد خادم ملون آخر من قبل أبيه ، ومع ذلك يشاطر أباه ضغائنه العرقية . وليس الوضع مبالغاً فيه ، رغم أن قوته المؤثرة تتشتت بالطبيعة

الميلودرامية لمشهده الأخير الذي يشتمل على قتل الأب وعنف الاختطاف الدموي والانتحار .

لقد عالج هيوز كثيراً مشكلة الدم المختلط . وإن إحدى قصائده الأبكر « صليب » ، تمركز هذه المعضلة . فمتكلم الرواية يعني الزمن الذي لعن فيه أباه الأبيض وأمه السوداء ، وكلاهما ميت الآن : الأب الأبيض في بيته الجميل الكبير ، والأم في كوخها . وإن وضعه الملتبس وقبضته الهزيلة على هويته ، يعبر عنهما بملاءة في بساطة الأبيات الختامية :

أتساءل أين سأموت
وأنا لست أبيض ولا أسود ؟

ومع هذه المسألة نفسها يتعامل عدد من أقاصيصه . من مجموعة (أساليب الناس البيض) ، ١٩٣٤ ، تبدأ قصة « الوليد الأحمر الرأس » بوصف مشاعر الوكيل الثالث الأبيض على قارب بخاري غير نظامي عندما يواجه باحتمال قضاء بعض الوقت في بلدة صغيرة على شاطيء فلوريدا.ويلخص موقفه عندما يشتم : « . . . أين نوع لعين من المرافيء هذه ؟ ماذا بحق الشيطان يوجد سوى أن تثمل وتخرج وتنام مع الزنوج؟ ياللجحيم ! » وهذا الجزء من الشاطيء مبقع ببيوت نصف مبنيةخلفها الازدهار الاقتصادي وراءه . ولكن ثمة سبيل واحد لكسب المال وإنفاقه. لقد كان البحار هنا من قبل . ويعرف بيتاً لاتمانع الأم الزنجية فيه أن تكسب ابنتها مالاً إضافياً . وآخر مرة كان فيها هناك منذ ثلاث سنوات. والفتاة في السابعة عشرة قد أعجبت بشعره الأحمر « واستحقت المال حينذاك تماماً . » يصل إلى هناك . يُرحب به بقوة ، ويُدفأ باحتمال مساء بهيج ، وإذ ذاك يدخل الغرفة وليد أحمر الشعر ، وليد يبدو« أبيض

إلى درجة فظيعة بالنسبة لولد زنيجي . » وتنتهي القصة بالبحار وهو يدفع بسرعة ثمن خمرته ويتناسى تفرعات أخرى للاجتماع . وكما في « صليب » ، نتساءل ماالذي سيصير إليه الوليد الأحمر الشعر ، الذي هو نتاج شرط اجتماعي موئس ، أجبر الأم على بيع نفسها لكي تبقى . وهيوز لايضمّن أية إدانة لها . وهو يجعل الطفل يبدو بلا دلالة تقريباً داخل إطار القصة ؛ والقاريء متروك لخلق دلالته الخاصة . إن إحدى مزايا هيوز العظيمة ككاتب هي استعماله الأقرب إلى أسلوب همنغواي للسخرية المريرة والمعنى الثاني .

في العمل النثري الذي تلا (الخلاسي) ، تجنب إلى حد كبير إغراءات الميلودراما ، مثلما فعل في العنف العرقي . ولم ينطبق هذا على شعره . في « بطاقة ذهاب فقط » ، وهي مجموعة نشرت عام ١٩٤٩ ، ثمة قسم بعنوان (مظللات) . ومثلما احتوى عنوان (أزهار الماغنوليا) سخرية مقبرية ، فهذا العنوان سافر مرير في تعليقه على موضوعة الخطف الدموي في الولايات الجنوبية . قصيدة مريرة بعد قصيدة ، تصنف الحقيقة الموحشة للحياة في الجنوب . فالقصيدة الأولى ، « النهير الازرق» تشخص التهديد الموجه إلى زنجي أخذ منه زوجته رجل أبيض ، غريلي العجوز . إنه يفكر في قتله ، وفي غضبه يبدو النهير الازرق وكأنه يجري أحمر . لكنه يسمع في مؤخرة رأسه الترنيمة المسموعة غالباً :

ضعه على حبل
وارفعه إلى أعلى !

القصيدة التالية ،« هروب » تصف وضماً معاكساً . زنجي تطارده غوغاء بيضاء لأنه لمس امرأة بيضاء . و « مظللة » موجهـــة مباشرة

إلى سيدة دمثة جنوبية . وبسخرية يطلب إليها ألا يُغمى عليها لمنظر رجل أسود يتالى من شجرة على جانب الطريق لأن ذلك يطمئنها ثانية إلى

كيف أن ديكسي تحمي
نسوتها البيضاء .

وىصف كثير من هذه القصائد عذاب الزنجي لخوفه من الخطف أو ضرب الشرطة له ، كما في « من سوى الرب ؟ » حيث يرى الزنجي الشرطة تطل من الشارع ولتوه يدعو الله أن ينقذه من الضرب حتى الموت أو القتل من الدرجة الثالثة . ولكن ، كما يقول .

. . . لم نحصل على الرب بسرعة .
ورفع القانون العصا
وضرب حتى أخرج الجحيم الحي
من داخلي .

للرب والقانون توازن مزعج في هذه القصيدة ، و « الجحيم الحي » ليس مجرد تعبير دارج .

لايفوه هيوز باحتجاجه على هذا النحو المباشر دائماً ، وليس دائماً موجهاً نحو الهمجية التي قد يعاني منها الأمريكي الملون . وهو يكون في أعظم حالاته عندما يرسم الناس في بيئتهم . وهذا شيء آخر دعا إليه سترلنغ براون ، وقد كانت موهبة هيوز قادرة على دخول مزاجات وشخصيات مختلفة في أمريكا السوداء ، للتعبير عن هموم الناس ومواقفهم

بلغتهم الخاصة ذاتها . وهذا هو ما أفرحه في مجموعته الشعرية الثانية، (ثياب جميلة لليهودي) ، لأنه ، كما يقول في (البحر الكبير) ، .. «كانت أكثر لاشخصية، ألصق بالناس من نفسي ، ولأنها استفادت من أشكال الأغنية الشعبية الزنجية ، وضمت قصائد عن الشغل ومشكلة العثور على شغل ، اللذين يضغطان دائماً على الزنوج . » وإنها لمفارقة غريبة ، على أية حال ، أن يعتبر هيوز هذا العمل موضوعياً ، بينما نرى جرس هذه القصائد ، وكل قصائده الشعبية في الحقيقية ، ذاتياً بصورة قوية .

ثمة درجة من الموضوعية أعلى بكثير ، من المجانبة ، والسخرية المضبوطة ، في أعماله النثرية . ومهما يكن ، فان التجربة الشعرية تجربة شدة ، وقد كان هيوز شاعراً للغاية بحيث أنه ، رغم انطلاقه في هذه المجموعة نحو تقديم صورة موضوعية للحياة في هارلم ، فان انخراطه الشخصي أجبره على الذوبان في الشخصيات التي يصفها . لعله كتب القصائد كمتفرج ، لكن التعبير ينتمي انتماء صافياً إلى المتفرج عليهم . وقد أهمل النقاد السود هذه القصائد باستمرار باعتبارها عودة إلى التراث اللهجوي الذي يخجلون منه الآن . ويكتب هيوز بيأس تقريباً ، عن طريقة تلقيهم لقصيدة« كلسات من حرير أحمر » كنصيحة حرفية . وهي تبدأ :

البسي كلساتك الحرير الأحمر
يابنت يازنجية .
أخرجي وخلي الفتيان البيض
ينظرون إلى ساقيك

وهذه الفتاة ، مثل « الوليد الأحمر الرأس » ، لاخيار آخر لها .
هي أيضاً ستجد أن

طفل الغد سوف
يكون جاعراً بصوت عال .

لقد اعتبر هيوز مرتداً عن فلسفة بوكر واشنطن القائلة بتقديم صورة مقبولة للزنجي على أمل الوصول يوماً ما إلى المساواة . في ١٩٢٦ اشترك مـــع والاس ثيرمان وزورا نيل هرستون وآخرين في نشر (نـــار) ، التي وصفوها بأنها « فصلية زنجية للفنون . » وقد قوبل العدد الأول والأخير باستهجان عام ، نال هيوز نفسه منه نصيباً كبيراً . وقد اعترف رين غريفز من مجلة (الأمريكي الافريقي في بولتيمور) بأنه رماه في النار ، ماضياً إلى كتابة أن « لانغستون هيوز يظهر مقدرته المألوفة على أن يقول لاشيء بكلمات كثيرة . » لكن (ثياب جميلة لليهودي) أكسبه لقب أمير شعراء هارلم من ناقد مجلة (سوط) في شيكاغو . غير أن هيوز لم يتقبل صواب تقديم الامريكيين السود دائماً وهم يمدون « قدمهم المثقف والملمع بتهذيب إلى الأمام . » ومعروف عنه أنه لم يشعر بأي حنق قوي إزاء هذه المعاملة ، فقد كان عارفاً بالضرر الذي سببته قصص من هذا النوع كتبها أوكتافاس روي كوهن وأفلام ومسرحيات من برودواي حيث يبرز الزنجي دائماً ككاريكاتور كسول فكه ومهزوم أبداً .

لكن شعره ليس مهتماً فقط بتحقير الفرد ، فهو يرسم الأعالي والأعماق في الشخصية الإنسانية : إنه يقر باليأس ، لكنه أيضاً يتبين رفض استسلام المرء لشروط حياته . إن (شيكسبير في هارلم) ، ١٩٤٢ ، مجموعة قصائد

« من مزاج الأغاني الزرقاء » ، من كلام هارلم وتكساس الغربية وشيكاغو والجنوب . ولا توجد سوى قلة من القصائد الخفيفة في المجموعة ، وقلة من الاغاني الزرقاء يمكن إرجاع مزاجها مباشرة إلى تأجيل الحلم . أما الغالبية فعن الصراع العالمي بين الرجل والمرأة ، وتنشأ من وعي بأن

الانسان يصير متوحداً إذا لم يكن هناك اثنان .

لكن المشاكل المالية ستلعب دورها . في « نزولاً وخروجاً » تحتاج المرأة إلى رجل ليمنحها اعتماداً وإيجاراً وستطلب أيضاً مشطاً للتسوية وقدح بيرة . ومسألة المال مهمة بصورة مماثلة من جانب الرجل أيضاً . في « وقت العشاء » ثمة زوج هجرته زوجته . وعليه أن يجد امرأة بديلة وإلا فان صاحب العمل سيقطع بعض أجره . إن جرس النقد الاجتماعي أكثر عرضية هنا ولكن بصورة خادعة ، مما هو في بعض قصائده الأبكر. البقاء المالي والهروبية صارا أساس العلاقات الإنسانية . والمرء متروك لأن يستدل على قتل إنسانية الإنسان . لكنه يأتي بمباشرة أكثر في قصائد مثل « الاغاني الزرقاء لهواء المساء » ، حيث يغادر زنجي الجنوب ليستقر في الشمال اعتقاداً منه بأن هناك أرض الفرص التي لم يروها راو . والذي يحصل عليه هو الجوع . ونوع الهروبية الوحيد الذي يستطيعه : الرقص. وهو يصف جوهر الأغاني الزرقاء عندما يقول :

ولكن إن كنت تسألني

كيف صارت الأغاني الزرقاء .

* * *

فقط انظر إلي وشاهد !

البساطة الصارمة لهذه الأبيات تمضي أيضاً إلى لب مقصد هيوز ككاتب : أن يسلط الضوء على الأمريكي الأسود ، ليس فقط لكي يكشف عن حقيقة وضعه وإنما أيضاً ليجعله واعياً بذاته وبامكاناته . « فقط أنظر إلي وشاهد ، » موجهة أيضاً إلى الزنجي ، فهيوز يرى الوعي بالزنوجة أساسياً في حس الكبرياء الموحد الذي رأى أنه مفقود ، والفضل يعود إلى الطريقة التي بذل بها كل جهد لحرمان الزنجي من هوية اجتماعية وثقافية حقيقية . إن الأغاني الزرقاء تنعى التغيرات باتجاه الترنم الحسي في « حلوايات هارلم . » والشاعر يتأمل (قلة السكر) ويرى

البُنَيّة السكرية البنْية
قدح الكاراميل ،
الطفلة الذهبية كالعسل
الحلوة بما يكفي لأن تؤكل .

والقصيدة غنية بالحسية . وهذا هو هيوز نفسه يتحدث ، وقد كان قادراً على كتابة شعر جاءت صوره وحرارته كمفاجأة بعد غالبية قصائده المتصفة بالبساطة بشكل رئيسي . أما قصائد الحب ، مثل « عندما ترتدي سو الأحمر » ، فجديرة بضمها إلى أي ديوان من شعر الحب ، لكن هيوز نادراً ماسمح لنفسه بالاستغراق في الشعر الشخصي .

كل قصائده تقريباً في (شكسبير في هارلم) مكتوب بصيغة الأنا، لكن هذه الأنا مزيج من هيوز وآخرين . وهي خطوة أخرى في تلك النقلة من الموضوعية البسيطة إلى الذاتية الكاملة ، التي كانت واحدة من أعظم انجازات هيوز .

في (بطاقة ذهاب) ، ١٩٤٩ ، تتنوع المزاجات أكثر مما هي في الديوان السابق . ثمةأغنيات زرقاء ، قصائد غضب عن همجية الجنوب، وقصائد أمل . وتبدأ المجموعة بقصائد« مدام » ، الرائعة . إن ألبرتا ك. جونسون واحدة من أجمل إبداعات هيوز ، وهي تجسد روح المرونة التي خلقتها ظروف أغرقت الآخرين . ومثل جس ب . سيمبل (البسيط) في القصص التي كتبها كسلسلة في الزاوية الأسبوعية في (المحامي عن شيكاغو) ، فهي معلق ساخر ، لكنها فوق هذا فرد قوي بشراسة . وكلا بسيط ومدام واسطتان لتعليقات هيوز الاجتماعية . إنها تلح على أن تنادى بـ : مدام ، وحتى أنهاتطبع بطاقات لأجل ذلك. وعندما ماتُسأل عن أيهما تفضل : الحروف الانكليزية القديمة أم الرومانية ، تجيب بأنها تفضل الأمريكية . أما رجل الإيجار ورجل الإحصاء فيجدان التعامل معها صعباً . والثاني لايقتنع بأن ك لاتعني شيئاً ، ويحاول أن يغيرها إلى (كي)، لكنه لايصل إلى نتيجة مع المدام . و ك تصمد و « السيدة » يجب أن تستمر أيضاً . وكما تقول في « تاريخ المدام الماضي » :

المدام تعني الشغل
وأنا حذقة على هذا النحو .

كان هيوز تفاؤلياً أساساً . وعندما شعر بالتشاؤم ناضل دائماً كي يلتصق بايمانه أن الجدار المشاد بين الزنجي والحلم الأمريكي يمكن أن يحطم « إلى ألف شعاع من الشمس . » (مونتاج حلم مؤجل) ،١٩٥١، صورة لهارلم تعبر عن المزاجات والمواقف المتنوعة لدى الناس في الايقاعات المواتية لأغان تعكس عواطفهم المختلفة . لكن هارلم ، الواقعة بين نهرين، تصير رمزاً !

حلم داخل حلم
حلمنا المؤجل .

ويشعر المرء في (مونتاج) أن هيوز أكثر تأثراً بمشاعر نفاد الصبر والتهيب والعجز ،التي يحاربها عبثاً . ويذكره ما يشعر به أنه سيكون عاقبة هذا العجز والاحباط . ويسأل في (هارلم) :

ماذا يحدث لحلم مؤجل ؟
هل يجف ؟
مثل زبيبة في الشمس ؟

أما تهيباته الغيبية فقد تعززت لسوء الحظ . صحيح أنه كان مهتماً بالناس جميعاً الذين تأجل الحلم لأجلهم ، لكن انخراطه في الزنجي الأمريكي بالغ من العمق حد أنه عندما حاول مدّ هذا الاهتمام إلى الآخرين في شعره ، صار تعبيره ملجلجاً ، ساذجاً ومفرط العاطفة . لقد اندمج في الحركة الشيوعية خلال الثلاثينات وآمن بمثله الأعلى في المجتمع اللاطبقي . وتصف قصيدته « محراث الحرية » أيام الريادة في أمريكا ، وكيف زرعت بذرة الحرية في الأخدود المفلوح عبر حقول التاريخ بالجهد المشترك لأمة جديدة شكلتها عروق عديدة .

من تلك البذرة نمت شجرة ، تنمو ، ستنمو أبداً .
تلك الشجرة لكل إنسان .
لأمريكا كلها ، للعالم كله .
فلتمتد أغصانها ولينمُ ملجؤها
حتى تعرف فيئها العروق كلها والناس كلهم
أ ب ق ي د ي ك ع ل ى ا م ح ر ا ث !
ت م ا س ك !

ومما له دلالة ، على أية حال ، أن البيت الأخير يأتي من أغنية زنجية أيام الرق . ولا يعني هذا أن الهم العالمي كان كاذباً ، وإنما ببساطة أنه لم يتمكن فنياً من التخلص من التزامه بشعب أمريكا الأسود ، ولا كان إشكالياً . إن الفكرة المعبر عنها في « محراث الحرية » مثل أعلى عظيم ، لكن الجرس الخطابي مؤثر فقط في عصر ومجتمع يمكن فيهما للشاعر أن يقبس الأسلوب الشعبي عبر فضيلة التكلم إلى جمهور تحول يقينه . لقد بلغ قمة فنه فقط ببقائه كاتباً أسود .

لقد استمر في الاحتجاج ضد الظلم الذي عاناه الزنجي ، وعمله يزداد سخرية مريرة في تركيزه المحكم على مضامير التفرقة كما في قصص بسيط . وفي آخر مجموعة قصائد له ، (سل أمك : ١٢ مزاجاً للجاز) ، ١٩٦١ ، يحلم بحصول الزنوج على السلطة في الجنوب ، وقلب تاريخ الولايات الجنوبية كله . حاكم جورجيا هو مارتن لوثر كينغ ، والاطفال الزنوج تعتني بهم المربيات البيضاوات ، مثل ماما فوبوس وماما إيستلند . لكن الحلم ينتهي ، والحاضر يصير أكثر صعوبة من أن يُقبل . (سل أمك) بانوراما شاسعة لجميع مضامير الحلم المؤجل. إنه بلورة لجميع شظايا الحلم التي تقع من كتابته حتى هذه النقطة ، وفي تنوعه الحثاث يوحي بنفاد الصبر الذي شعر به هيوز إزاء وضع بالكاد تغير عبر حياته كلها .

ومات عام ١٩٦٧ مخلفاً مجموعة ضخمة من الكتابات : ٨ مجموعات شعرية وروايات ومسرحيات وأقاصيص ، سيرتان ذاتيتان ، خطابات ، مقالات ، ترجمات . وبالتزامه باهتماماته الحقيقية ، تمكن من أن يبدع أدباً زنجياً بحق ومؤشراً بحق إلى ماوصفه بولدوين بأنه « . . الإمكان الأبدي ،

أو غواية الجنس البشري . » ولقد تبين بولدوين هذا الأمر في مراجعته لـ (قصائد مجموعة(. وكان قد مضى إلى باريس ليتجنب ضغوط العوارض الاجتماعية على فنه ، لكنه أدرك استحالة قطع نفسه عن مشاكل عرقه لمدة أطول . اما هيوز فقد انغمر في هذه المشاكل .

كان مرجعه أن يخلق أدباً زنجياً يتضافر فيه الاحتجاج والوعي بالذات ، ويكون ذا فائدة مشتركة في إبداع قوته وصلاحيته النهائيتين . لقد تذمر في قصيدته (ملحوظة عن المسرح التجاري) :

أخذتم أغانيّ الزرقاء ومضيتم ؛
تغنونها على برودوي
وتغنونها في إنبيق هوليوود ،
ومزجتموها مع السيمفونيات
ورتبتموها بحيث لاترن وكأنها أنا .

وقد انطلق ليغير هذا ، وإن نهاية القصيدة نبوية باعتبار ماكان سينجزه وما يحدث الآن في أمريكا .

ولكن يوماً ما أحد ما سوف
ينهض ويتحدث عني
ويكتب عني —
أسود وجميلاً —
ويغني لي ؛
ويقدم مسرحيات عني !
وأخمن أن هذا سيكون
أنا نفسي !
نعم ، سيكون أنا .

غويندولين بروكس
تقييم من الضواحي البيضاء

بقلم دان جاف

منذ أمد غير بعيد شاركت غويندولين بروكس بالظهور في برنامج أسبوع أمريكي أفريقي ، في جامعة صغيرة بالغرب الأوسط . وبدأت قراءة شعرها بأن ناقشت بايجاز « الشعر الأسود » . وكانت استعاراتها المجازية دنيوية وملائمة . وقد توافقت مع جرس المناسبة ، وهي مناسبة استهدفت مع أشياء أخرى ، التسرب إلى الجو الجامعي الذي سيطرت عليه طويلاً معانٍ عاجية أكثر منها آبنوسية .

ولاحظت الآنسة بروكس أننا نسمي العصير من البرتقال عصير البرتقال ، والمرقة المصنوعة من التفاح مرقة التفاح . بالتالي ، كما قالت، يجب أن نسمي شعر الشعراء السود الشعر الأسود .

لقد عالجت غويندولين بروكس مسألة الهوية ، العرقية والشخصية على حد سواء ، منذ البداية . وحولت ما كان بالنسبة لكثيرين عاهة نفسية وعملية ، سوادها ، إلى مزية . لكنها كتبت عن الأمريكيين السود ، ليس بسبب كونها واحدة منهم وحسب . فبعض الكتاب السود مثل فرانك يربي وويلارد موتلي قد تحاشوا عموماً مجابهة شخصيات وأوضاع

سوداء تحديداً ، في عملهم . وغويندولين بروكس لم تمارس قط هذا النوع من التصعيد الجمالي .

ولا هي مارست ذلك الجانب الآخر الذي يختاره غالباً كتاب ذوو وجدان اجتماعي . إنها لم تتنكر متطلبات ربة الوحي كرمى للقضية . وعملها يكشف عن انصراف صادق إلى الحرفة ، إلى عمل الخلق . وهذا هو محك أي شاعر. لقد حاولت الثقافة الأمريكية خلال سنوات أن تسكت صوت الشاعر المقلق بالتلميح إلى أن مايقول به لاقيمة حقيقية له . إن الثقافة تسعى إلى نسف إيمانه بنفسه وجعله بالتالي مسلوب القوة . والشاعر الأسود لابد بالتالي وأن يجد وضعه صعباً . وإن كثيراً من الأصوات الصدامية التي تطالب بتغييرات في المجتمع ماتزال تعتبر الشاعر كلاجوهر خطر . ومن الأفضل أن يكون هناك رجال يملأون الفراغات وراء المتاريس لا وراء الآلات الكاتبة . وأعظم مايستطيعه الكاتب هو أن يستثمر مواهبه لأجل القضية . وهذا الموقف شبيه أساساً بموقف المؤسسة(١). وإن الصوت الفردي الذي لايمكن التنبؤ به هو موضع شك . والانسان المهتم مخلصاً بالخير الاجتماعي قد يشعر بأنه مرغم على ترك تكرسه الشخصي ليتمكن من الإسهام في الحركة . وإن يتم هذا يكن انكاراً لدلالة الشعر . يكن حقاً استسلاماً لوجهة نظر المؤسسة بقناع آخر .

وقد تدبرت غويندولين بروكس توازناً رائعاً بين هذين الثقلين . تعاملت مع التجربة السوداء بأمانة وتوسع دون أن تصير إلى نوع من صاحبة كراريس شعرية . ويبدو لي أن تسمية « الشعر الأسود » تسمية سيئة الحظ

---

(١) المقصود هو الدولة الأمريكية .

إذا ألصقناها بهـا . هـذا النعت يقنّع انجازها الكبير . وارتيابي هو أنمضامين التعبير هذا خاطئة . ويمكن لتأثيراته أن تكون مخربة إذا ماقُبل قبولاً واسعاً ، ويمكن أن تزيد لدى شعراء سود آخرين صعوبة اللحاق بمثال غوين بروكس أو التقدم عيه .

حقاً ، قد يبهج تعبير « الشعر الأسود » هؤلاء الذين ينشدون تشجيع الكبرياء السوداء . فالشعر هو أقدم شكل أدبي ، ولكن ، وعلى نحو ما ، يستمر معظم الناس ، وحتى هؤلاء الذين نادراً مايقرأونه ، في اعتباره الأكثر تفنناً وكذلك الأكثر تخريباً ، الأصعب وكذلك الأكثر تعبيراً ، الأكثر حذلقة وكذلك الأكثر أساسية بين أشكال التعبير اللغوي . بالتالي يستدعي « الشعر الأسود » اهتماماً بانجازات السود .

ثمة بالطبع تفسير لهذا النعت أقل إغراء . وربما كان في ذهن غوين بروكس خاطرة مفـادها أن الشـعر هو التعبير المعلّى عن الشخصية . إن قصائد الشعراء السود تسجل، كما يفترض المرء ، تجارب الشعراء السوداءبصورةخاصة . بالتاليستكون مختلفة من قصائدالشعراءالبيض. ولعل الكبرياء في تعبير « الشعر الأسود » تتضمن أن واحداً من التزامات الشعراء السود هو تسجيل تلك التجارب الخصوصية التي تفصلهم عن البيض .

على السطح ، تبدو الافتراضات الكامنة وراء هذا التنعيت مسوغة بوضوح ، وربما ذاتية الوضوح بحيث لاتستدعي النقاش إلا بالكاد ، لكنها تبدو لي موضع شك مؤكد .

هذه التسمية ، « الشعر الأسود » ، تتجاهل بتعسف طبيعة الفعل المبدع والشخصية المبدعة والصعوبة الهائلة في تقييم أي منها تقييماً تأكدياً . وهي أيضاً تتجاهل ما لا أقصده كمجرد ملاحظة ظريفة : إن أقلية الشعراء

أصغر ، وفي بعض النواحي (لا كلها حتماً) ، أكثر انسجاماً من أقلية السود . وقد يكون أن لوروا جونز وروبرت كريلي يشتركان معاً في أمور أكثر بكثير مما يشترك فيه لوروا جونز مع مالكولم إكس . وليس لأية احتجاجات من جونز أن تغير هذا الاحتمال الحقيقي .

ونعت « الشعر الأسود » يوحي بأن لمجمل شعر الشعراء السود خصائص مشتركة معينة وأن هذه الخصائص تعطي للشعر قيمته الأدبية . وإذا لم تكن له قيمة « أدبية » فيعسر أن نعتبره شعراً . كذلك لايمكننا أن نتوقع أن تكون له أية قيمة دائمة .

يرتبط الشعراء من أي صنف باهتمامات مشتركة رغم الفروق بينهم. وأول هذه الاهتمامات حتماً هو اللغة والايقاع .وبالاضافة إلى هذا ، فان حتى الشاعر الأكثر ذاتية يجب أن يمتلك خيالاً . وهذا في الواقع هو المقدرة على أن يضع المرء ذاته في مواضع ليست فعلية ، داخل جلد ليس جلده الخاص ، داخل ظروف أوجدتها وحددتها انفعالات ولدت من عالم الشكل لامن عالم اللحم . العالم الحقيقي هو مادته الحقيقية . وهو يعيد صنعه على صورته الشخصية .

واللغة التي يطورها الشاعر تنبثق من الذات كما من العالم . وهي تعبر عن تفرده وعن قدرته السحرية على الادراك بطريقة تختلف عن كل الأخريات . والمفارقة هي أن الشعراء ملتزمون بالخروج من ذواتهم كيما يجدوا الخاص داخل ذواتهم . وإن نعت « الشعر الأسود » يتجاهل مقـــدرة غوين بروكس على التحدث كفتـــاة حـــدباء وواعظ ذكر وســـياسي أبيض ، بأصوات متنوعة هي كلها أصواتها . إنه يتجاهل قناعة روبرت فروست أن هدف أي قصيدة هو أن تكون مختلفة أكبر

اختلاف ممكن عن أية قصيدة أخرى . وإنه ينسى أن غوين بروكس تتعلم من لانغستون هيوز لكنها أيضاً تتعلم من ت . س إليوت، وأنها يجب أن تكون أكثر من نسخة ثانية عن أي منهما أو كليهما .

من المؤكد أن تجربة الغيتو قد أثرت في شخصية قصائد غوين بروكس. والبعض سيقترح عليها بالتأكيد أن تكتب كناطق باسم السود . لكن هذا نصف الحقيقة . إن الكيفية التي ترى بها وتستجيب ، تعكس تدربها كشاعرة وكذلك ظروف حياتها . وعندما تؤدي وظيفتها كشاعرة ، تغير الأشياء . يجب أن ترى رؤية مختلفة . ليس فقط عن رؤية البيض بل وأيضاً عن السود ، وخاصة عن الشعراء السود الآخرين .

وإذا كان ماتقدمه يبدو للكثيرين منا حقيقة معلاة ، فالسبب هو أنه صناعة ، أن الحقيقي مصاغ ومشكل بالشعر . إنه أوسع وأصغر من الحقيقة الخارجية التي تتناولها الصحافة بتقصير بالغ . إنه أوسع لأن غوين بروكس تعلي وعينا بتعدده وأنسجته ودلالاته . وهو أصغر لأن لكلية عالم الدفق أمثلة ومتنوعات أكثر عدداً من أن يسجلها أي إنسان أو يستوعبها .

ماقلته حتى الآن هو في الحقيقة دفاع عن أن يكون الشاعر الأسود نفسه أولاً . وإن نعت « الشعر الأسود » يسترخص إنجازات غوين بروكس . إنه يوصي بأن يعني العرق أكثر مما تعني مهنة الفن أو الصوت المفرد . وإن دعم خاطرة كاريكاتورية كهذه سيقلل من شأن إنجازات السود .

وهو يوحي لي أيضاً بأن هرمية ما بين السود يمكن أن تصدر أفضل الأحكام على مزايا الشعراء السود . وأنا متأكد من أن لجنة كهذه سوف

تميز في النهاية بين الشعر الأسود والشعر الزنجي . وفي المآل فأن شاعراً ، لايهمنا لون خضابه ، لم يتعامل مع المشاكل الاجتماعية بأية طريقة مقبولة سوف يقرأ خارج بشرته . ولست أرتاب في أن لدى غوين بروكس ميولا كهذه فقط ، أنا أعترض على « الشعر الأسود » كتسمية مفيدة ، بقدر ماأعترض على « الشعر الأبيض » أو « الشعر الأصفر . » إن الوجهة الكلية للقصيدة هي تحاشي تصنيفات سهلة كهذه ، كلها خطرة .

غوين بروكس امرأة حكيمة . وربما دفعها إلى ملاحظاتها إدراكها لأخطار المظهر الذرائعي للشعر . لعلها أرادت فقط أن تؤكد على هويتها كسوداء مبقية في الوقت نفسه على فرديتها كفنانة .

كشاعرة وروائية لايبدو أبداً أنها تساءلت عمن تكون . لقد أعلنت عن نفسها للعالم كشخص ، كامرأة ، كشاعرة ، وكسوداء ، وبوسعنا أن نكرم فيها الشجاعة في أن تكون ذاتها في وجه عقبات عديدة تستوطن السود نفسياً . وقد يبدو للبعض إن إعلان سوادهم أمر أكثر عصرية الآن . وحتى قد يبدو أمراً أكثر أماناً . ولكن يجب أن نتذكر أن الاعلان عن الذات ، بصرف النظر عن الوقت أو الضغوط الاجتماعية ، يغدو دائماً عرضة للأذى . قد تكون الصعوبة أقل في القيام باعلان مكشوف عن السواد الآن ، لكن أن يكون المرء ذاته صعب أبداً ،ولعله الآن أصعب. وقد قامت غوين بروكس بالفعلين معاً .

مايزال أي قول تعريفي بعمل غويندولين بروكس أبكر مما يجب . فلعلها لم تكتب بعد القصائد التي ستبقى مئة عام من الآن ، باعتبارها قصائدها الرئيسية . لكنها كتبت حتى الآن بعضاً مما سيقرأ بلا شك مادام الإنسان يهتم باللغة وبالناس .

لم تكن ثمة تغيرات شديدة في التكتيك والموضوعات التي تعاملت معها عبر السنين . ومن المشكوك فيه أن يتحدث نقاد المستقبل عن بروكس في أوائلها وأواخرها ، إلا إذا اقتحمت أرضاً جد مختلفة بعد ١٩٦٩ . والذي يلاحظه المرء هو تطور متزن للثيمات والأنماط .

يتسم شعرها بعدة من الاهتمامات المركزية : التجربة السوداء ، طبيعة العظمة ، الطريقة التي يعبر الانسان بها عن حاجاته ويكتفي أو ينتفض . ووجهـــة النظر في العـــادة هي التـــوازن الـــدقيق الذي لدى مراقب حـــار العـــاطفة . والقصائد تفاجيء المرء بأنها قصائد امرأة ، بوضوح ، لكنها دائماً متينة ومحكمة التعبير ، مكتوبة من الحوض أكثر منها من العضلة ذات الرأسين . ومن الطبيعي وحسب أن طفلاً شريداً سيكون بهذه الأهمية عبر « في مكة » ، وهي القصيدة الطويلة التي أخذ ديوان الآنسة بروكس عنوانه منها .

في كتابها الأول (شارع في برونزفيل) ، يلتقي المرء قصيدة إثر قصيدة يخضع الصوت الغنائي فيها للغرض الدرامي. لكأنها عازمة على أن تغني الأغاني الزرقاء لشخص آخر . إننا نحصل على ماأسميه لقطات حية ، سوى أن اللقطات أمر عابر أكثر مما ينبغي . إن قصيدة مثل « بناء مطبخ صغير » أكثر من صورة قلمية موجزة خاصة بحياة المدن مع أنها تتضمن « بطاطا مقلية » و « نفاية تنضج في القاعة . » والخاتمة الخافتة أكثر من ذكية ، مع أنها عموماً تستل ضحكاً بهيجاً من الجمهور .والقصيدة تتناول صعوبة التطلع ، فيما تتنفس هبلة بصلة الحقيقة . وتنتهي بالصوت الدرامي الذي يتوقع حماماً ناثراً ، الآن وقد غادر الحمام الرقم خمسة . إنه توقع صغير يحل محل حلم كبير ترمز له إشـــارة ســـابقة إلى لحن .

والبيت الأخير من القصيدة : « نفكر في ماء فاتر ، نأمل أن ندخله » ذو رقة واندفاع . إن بساطة اللغة ، الوقفة الانتصافية قبل « نأمل » التي تجعلنا نتلمظ مع شاغلة المطبخ الصغير الفرح القليل المنتظر ، والإلحاح على التعبير الاصطلاحي « ندخله » ، هذا كله يجعل المرء يشعر وكأنه مستأجر في القاعة . لكن المهم حقاً يظل غير مُقال : الشجن الكبير الذي تولده مقدرة الصوت الدرامي على العثور على فرح في بيئة كهذه ، بيئة لا تسمح بغير فرص محدودة .

ليست الملاحظات الاجتماعية مايجعل هذه القصيدة وكثيراً غيرها نجاحات كبيرة . إنها الطريقة الهادئة التي تغزو القصائد بها الروح ، والمهارة التقنية التي تجعل من القصائد تجارب أكثر منها أفكاراً .

قد يكون هناك من يزعمون أن السود فقط يستطيعون الحكم على جدارة قصائد غوين بروكس ، أو قصائد أي شاعر أسود آخر . وقد يلحون على أن الحكم الحقيقي لايصنعه القراء والنقاد البيض . وإن الحكم قد صنع فعلاً ، وإيجابياً من قبل الفنانين السود الذين صاغوا الكرامة السوداء الموحية في صورة جدارية علقت على بناء في حي قذر من شيكاغو ، في الشارع ٤٣ ، وهي صورة تضم غوين بروكس .

لكن السؤال الحقيقي ليس مالدى الشاعرة من قول تبلغه للذين شاركوها تجاربها ، الذين يعرفون مسبقاً ما يمكن أن تقوله . السؤال هو ماإذا كان بوسعها أن تجعل الغريب يشعر . هدف الفن هو دائماً الاتصال بمن لم يشتركوا ، الاحتكاك عبر متاريس تبدو مستعصية على التجاوز . أيستطيع الشاعر أن يجعل الأبيض يشعر أنه أسود ، والمعافى مريضاً ، والمهزوم آملاً ؟ إن أحد مقاييس عمل شاعر أسود هو ماإذا كان بوسعه

أن يجعل أبيض مستريحاً (لم يتمزق نهائياً حسه باللغة والإنسانية) يستجيب. ولا يعني هذا أنه ليس لشعر غوين بروكس قيمة بالنسبة للقراء السود . هؤلاء سيجدون ولا بد مفاجآتهم الخاصة .

ثمة عدد من المقطوعات الشعبية في كتابها الأول ، قصائد مثل « الحظ الفـــارغ » و « الرجل المستقل » و « عندما أموت » و « « جلد أصلي » ، تقدم بلا رهبة صوراً من حياة الغيتو.وهذه أرض حفر لانغستون هيوز فيها منجماً . فمثل هيوز لاتكرر الآنسة بروكس كتابة لغة الغيتو ، ولا لغة الشعراء اللهجويين . لكنهما كليهما مؤتنسان بالكلام الأسود والكلام الأبيض . إنهما يستفيدان من الحديث الأسود عندما يلائم أهدافهما. ويغلب أن توحي الآنسة بروكس بواسطة مقطع وحسب . إن الأبيات الأخيرة من « المعركة » توضح هذه المقدرة . فبعد ذكر الجلْد الذي نالته موبيل جاكسون من زوجها ، وبعد التعليق على الاستجابة المختلفة التي كان يمكن أن تبديها ، يقول الصوت الدرامي بنبرة ساخرة عن موبيل :

على الأرجح ، ذرفت دمعة ،
وفي هذا الصباح ربما كان شيء من
« مزيداً من الدقيق ، ياعزيزي ؟ »

ومثل روبرت فروست ووليم كارلوس وليمز ، ائتلفت غوين بروكس مع صندوق الاصوات الشعبي . وإن كثيراً جداً من القراء يقللون من تقدير الأغاني الزرقاء والشعر الشعبي عند كثير من الشعراء السود ، لأنهم يضيعون النغمات الخاصة التي تغنّي القصائد . ومحتمل جداً أن تكون « المعركة » عن النكهـــة الخـــاصة لذلك البيت الأخير ، الذي يوظف الجناس الناقص في تقديم صوت متملق ومهزوم سابقاً .

ليس لشعر غوين بروكس نسيج واحد . إن (شارع في بزونزفيل) تنتهي بسلسلة من الأغنيات الرائعة : « فتيان مرحون في البار . » وليس لهذه الاغنيات الشعور الأدبي المميز للأغنية ، الشعور الذي شجع روبرت بلاي أن يعلق : « الأغنية هي المكان الذي يمضي إليه الأساتذة الشيوخ ليموتوا . » وفي قصيدة مثل : « الجنود البيض تلقوا أوامرهم لكن الزنوج بدوا رجالاً ، » توضح الشاعرة كيف يمكن للمواقف أن تتغير ، حتى المواقف البيضاء . ويتغير جرس القصيدة برهافة مع تقدم القصيدة ، متحركاً من ايقــاعات الصلابة الرديفة والاصطناع إلى سهولة أكثر طبيعية :

كانوا قد افترضوا أن صيغتهم أكثر ثباتاً .
وقد أطاعوا التعليمات بأن يجترحوا
نوعاً من البرد ، نوعاً من الحملقة المعتمرة . . .
من الذي فعلاً أعطى تينتين ؟
لا الأرض ولا السماء ارتعشت قط .
ولم يكن ثمة مايروّع في الطقس .

مع أن هذه الاغنيات تتمثل لغة أكثر رسمية ، ومختلفة عن المقطوعات الشعبية ، فهي تقدم حساً بتوقعات سوداء متصاعدة .والأغنية الأخيرة، « التقدم » ، تنبيء بقصائد تالية مثل « راكبون إلى الغضب الأحمر كالدم » .

إذ حتى إن نخرج واقفين
كيف نبتسم ، ونهيء : وكيف
نستقر في الكراسي ؟ انصت ، انصت . خطوة
القدم الحديدية ثانية . وثانية . متوحشة .

غريب أن امرأة دمثة قد كتبت سلسلة قصائد الحرب هذه . إنها قصائد كرامة ، ومهارة،وشعور بمشاعر الآخرين . وإن يعد الجنود البيض إلى الحياة المدنية غرباء ، فالجنود السود يعودون مضاعفي الغربة. وما نصل إليه هنا هو اليقظة الأليمة للرجال على تهديدات الحرب ، وتهديدات السلام وآماله ، على مثالية جديدة و كلبية معلاّة . ويمكن لهذه القصائد أن تخبرنا عن زمن ورطة فيتنام بقدر ماتخبرنا عن الحرب العالمية الثانية .

تظهر القصائد الأخرى في (شارع في برونزفيل) سعة لغة الشاعرة . « آحاد سميث ذي الساقين الساتانيتين » تبدأ بثنائية تذكر بوالاس ستيفنز :

خليلات ، وباستحسان
أنعمن بلقبه . مبارك ما له من مَيّلان .

ويؤسس جرس هذه الفاتحة حساً بمباينة مريرة السخرية بين الميول الملكية للمتأنق المديني وجفاصة الكثير من حياة الغيتو . ولا يسع المرء إلا أن يرتاب في أن البراعة الدقيقة للغة وهندام مليئين كهذين ، هي قفاز يرمى في وجه الفقر .

لقد صاغت غويندولين بروكس أسلوباً يعكس النوعية المتغيرة للحلم الأمريكي . وهي تدغم نكهة اللهجة السوداء برسمية بلاغية . إنها تستطيع تحريك الدقيق أو لطم الزخرفة البالغة . ويتعامل أسلوبها مع تناقضات الحياة الأمريكية ، وهي تناقضات على أوضح ماتكون عند السود لأنهم يجب أن يعانوا من خلالها .

عندما أحرز (آني آلن) جائزة بيوليتزر لغويندولين بروكس ، ذعر ولا شك كثير من النقاد والقراء غير المنتبهين . وأفادت الشائعات أن البرقية التي أعلنت الجائزة وصلت إلى بيت بلا كهرباء . ويوضح (آني آلن) بجلاء أن غوين بروكس تلميذة للشعر . وتتضح براعتها التقنية في « ملحمة آني »، بما فيها من أصداء من روبرت براوننغ وت . س . إليوت و و. ه . أودن . لسوء الحظ فان بعض القراء أكثر وعياً باللغة منهم بمادتها. فالمفردات المنمقة غالباً، ترمي ظلالاً على الرحلة النفسية . غير أن البعد الذي جاءت به (شارع في برونزفيل) يزداد اتساعاً أكثر مما نرى في أي مكان آخر . والمقطع المعنون « النسوة » يتضمن بعضاً من أفضل القصائد التي كتبها أي شاعر أمريكي معاصر . وأجد غريباً أن صناع الذوق هؤلاء ، جامعي الدواوين الشعرية ، قد رأوا مناسباً تجاهل قصائد مثل « أبناء الفقراء » و « بيفرلي هيل ، شيكاغو ، »

كلتا القصيدتين خميرتا لغة غنيتان . « أبناء الفقراء » قصيدة بيانات، غالباً ماتكون مباشرة على نحو مفاجيء ، ومليئة بالصور والإشارات المباشرة إلى حشوة العالم العادية ، وفي الوقت نفسه تدمج بجرأة ودقة استثنائيتين المفردات الأسمى . أما « بيفرلي هيل ، شيكاغو » فهي أساساً درامية . إنها تلعب برشاقة بليغة ، مقترنة بأنساق الحديث الغنية مقابل الدارجة ، ومقترنة بالغرباء الذين يقودون دراجاتهم النارية عبر الضواحي الغنية . السعة الاجتماعية ، العاطفية ، اللغوية — هذا كله ماتعرضه غويندولين بروكس . إنها تقبض على العاطفة الغامرة والصلابة ، لتعلم بالأمثلة الدرس الأهم إطلاقاً : كيف تبقي الحساسية حية في عالم غالباً مايوحشن أو يدمر .

كتابها التالي ، (آكلو البازلاء) يثير في المرء شعوراً بشخصية كلية تحاول تجميع شظايا عالم ظالم غالباً ، خادع غالباً ، مشوش غالبــاً . إنه عالم أحلام ممكنة ومستحيلة،وخسران شخصي ، وافتقاد للأمن ، واستجابات فظة ومحسوبة ؛ عالم يسوّغ الأنشودة الحريرية ، الملاحظة الحيادية الساخرة ، رتلاً نارياً من الهجاء . و (آكلو البازلاء) تتضمن أمثلة رشيقة عن هذه الأنماط كلها .

لابد وأن الوجه المعاكس لعاطفة الشاعرة المغامرة هو كرهها للنفاق، وخاصة الحساسية المنافقة الّتي تبديها « السيدات من رابطة تحسين أحوال السيدات » في « محبو الفقراء . » إنها تصفهن :

يبقين أجسادهن المعطرة في مركز
القاعة فيما يعبرن القاعة الهستيرية ؛
ويسمحن لتنوراتهن الحلوة بألا تكشط أي جدار ،
وإذ يستأنفن جميع المفاتيح عما كنّه مما قبل
يحاولن تحاشي استنشاق الهواء الرصاصي

ومع أن الشاعرة لاتبدو هستيرية أبداً ، ولا عصابية أو ضائعة ، مع أنها لاتبدو مثل لابطلة عصرية تبحث عن هويتها ، فهي تعرّف نفسها على الدوام وتتقمص . وفي القصائد الأخيرة لمجموعتيها ، (قصائد مختارة) و(في مكة) يجد المرء رسومات شخصية وسيراً ذاتية ، لحظات حياة وخلاصات حياة ، المجهولين والمشهورين في العالم . إنها ترنو إلى روبرت فروست (« بعض الخصوصية الجوانية ») ولا نغستون هيوز (« لابس الخوذة ، الفأس ، الضوء العالي ») ومالكولم إكس (« الذكورة ») ،

وكذلك إلى « جوالو بلاكستون ، » وهي تزودنا بحسها الخاص . بجوهرياتهم ، وبتوضيح لمادتهم ومعناهم .

« في مكة » ، وهي القصيدة الطويلة التي أعطت عنواناً لأحدث كتبها ، تنجز الكثير من النوع نفسه . فعلى امتداد الممرات في بناء سكني متداع كان مرة « منظراً في شيكاغو » ، وعبر بحث عن طفل مفقود يُعثر على جسده أخيراً « في وحل ممزوج بالصراصير » ، نلتقي بالوجوه والإشارات المتناقضة في الغيتو . وعلى امتداد الطريق نسمع أغاني الشعور ، ونعلم بالرعب والانتهاك الذاتي ، نشعر أننا في مكان حيث « الصمت مكان للصراخ . » ويبدو أن الشاعرة تحاول أن تلملم كل شيء ، وتشعر بالتعاطف مع الجميع ، مع الجريء والخائف ، المهزوز والمراوغ ، الزاهي والقاحل . ومع أن « في مكة » قد تبدو أحياناً أشبه بمجموعة بنود منها بحكاية متزنة الخطى في بيئة ذات ضغوط هائلة ، فهي محاولة رئيسية للوصول إلى طباق .

قيل إن تاريخ الأدب الأمريكي هو تاريخ بحث عن تعريف للأمريكي . ويبدو لي أن مسألة العرق ، كما تسمى ، هي في مركز تلك المسألة الأوسع . وغويندولين بروكس تقودنا إلى حس بالغيتو وبالانسان الأسود ، وتقودنا أيضاً إلى حس بالمعضلة الأمريكية ، ونأمل أن يكون ذلك نحو حل ما . لقد صاغت أسلوباً، وطورت براعة فنية فائقة ، مما يجعل في ميسورها احتضان قطاعات واسعة من الحقيقة الأمريكية ، ولحظات من رجائها ، وقسائم من أحناقها ، وإعطاء ذلك كله تناغماً وشكلاً .

وتكتب في « الموعظة الثانية على ووربلاند » :

هذا أوان الشد ! عش !

وليكن لك ازهرارك في ضجة الإعصار

ليست هذه رغبة في الموت بل رقفة مفعمة كبراً تذكر بالعهد القديم، الذي تشير إليه . ويمكن أن تثير قلوب الصداميين السود . لكن هذه الكلمات يمكن أن تكون قد خرجت في وادي نورج (١)

---

(١) أمضى فيه جورج واشنطن مع ١١٠٠٠ من جنود حرب الاستقلال شتاء ١٧٧٧-٧٨ الرهيب، بلا طعام تقريباً وبلا مأوى إلا الاكواخ المقامة على عجل من جذوع الأشجار . والوادي يقع في منطقة فيلادلفيا .

الشعر عبر الستينات

بقلم بول بريمان

للمرة الأولى في أمريكا ، تهيأت للشعب الأسود نفسه فرصة أن يقرر من هم « أفضل » شعرائه(١) --

١ -

لم يعد يوجد في الولايات المتحدة شيء مثل الشعر « الزنجي» ، أو على الأقل لاشيء يستحق الانتباه . على أن ثمة شعراً أسود — وثمة شعراء سود . وعموماً فان هؤلاء هم الرحمة المخلّصة للكتابة الأمريكية ككل ، والمرء يجنح إلى أن يسمي وضعهم محسوداً . ففي المقام الأول ، لديهم شيء ليكتبوا عنه — فيما كان المضمون غائباً منذ أمد طويل وبصورة بلقاء من معظم الكتابة الأمريكية البيضاء . وثانياً ، إن لديهم جمهوراً متنامياً ذا وعي واهتمام يزدادان ازدياداً مضطرداً ، بما هم عليه.

وقد أخذ هذا الجمهور يعبر عن نفسه بأرقام النشر لبعض الكراريس الشعرية ، كما أنه لفت إليه الانتباه منذ فترة طويلة عبر حضور القراءات الشعرية والحفلات الموسيقية والمهرجانات . إنه جمهور مدينة ؛ والقليل فقط يأتي من الجنوب الريفي والأقل يدخل إليه . وشيئاً فشيئاً يغدو جمهور

---

(١) هويت فولر -- كلمة التحرير في (نيغرو دايجست) ، مجلة (حقيبة شعر) السنوية ، أيلول ١٩٦٨ .

المدينة جمهور غيتو : الزنوج يعيشون تقريباً في المكان كله لكن الناس السود يزدحمون معاً في أكثر من هارلم وجهة جنوبية وواتس(١) . إن متطلباتهم بسيطة، رغم أنها متشابكة . فصبرهم قليل إزاء سماوات الغروب والاشجار المبرعمة ، والأذواق المكتسبة الأخرى : هذه ليست جزءاً من تجربتهم اليومية . وإن تجربتهم اليومية هي التي تهم ، الحقيقي ، الذي لديّ ، والذي أخذت أنت. الكفاح ، البقاء ، الجرذان ، الخنازير . روائح الزنقة ، أصوات شقق الإيجار . ليسوا النوع من الناس الذي يقرأ الشعر في مجتمعنا أو يصغي إليه مقروءاً . ولكن هنا ، يوجد القليل أو لاشيء من التشابه بينهم وبيننا — والتواصلات أو شكت أن تنهار .

ومن المفارقة أن الشعر هو الذيعزز الآخرية ، واللغة الثانية — والشعر نفسه هو الذي يمكن في المآل أن يردم الهوة . وبوسعنا أن نفعل أسوأ من أن نصغي ، فبقاؤنا قد يعتمد على ذلك .

٢ —

لقد وجد الشعر الأسود دائماً ، ولكن في منعزلات مكانية حتى عهد قريب . وكان الشعراء السود أكثر ندرة ، لكن لهم حضوراً مديداً في الزمن . والمسألة مسألة موقف . دوبوا، ضنبار (أجل حقاً: ضنبار) ، سترلنغ براون ، رتشارد رايت . مارغريت ووكر .

لانغستون هيوز فصل مستقل . شاعر زنجي ولا شك — لم يكن ليكسب عيشه لو كان أي شيء آخر، ولكن إنسان. كاتب فطري، إن لم يكن ذلك الشاعر، ربما . كريم حتى الخطأ، عيّن نفسه منزل مقاصّة للمعلومات والنصائح،

(١) أسماء الأحياء التي يتجمع فيها السود على امتداد الولايات المتحدة .

مانحاً الطعام الروحي وغالباً المادي ، أب للجميع ، يجله حتى الشباب الذين لم يحبوا عمله . وقد قرأ هيوز حقاً مئات المخطوطات التي تلقاها ، وآمن حقاً أن الوقدة الآنية تستحق جهده . وموقفه ملخص في هذا القول : «حتى في أكثر الكتابات اتصافاً بالهواية ثمة سطر ، فقرة ، وحتى صفحة كاملة مما يمكن أن يبرز حياً ، ويحرز شخصية خاصة به أو ينعش عنصراً مامن الثقافة الشعبية . »

أحد مكتشفاته ، وهو تقني تلفزيوني اسمه راي ديوريم ، يمكن أن يفرد كرأس رمح لنسق مستمر مما نسميه الآن الشعر الأسود يبدأ بالظهور . وقد ولد في ٣٠ كانون الثاني ١٩١٥ في سييتل بواشنطن (الولاية)وهرب من البيت في الرابعة عشرة ، فانضم إلى البحرية وبلغ الرشد في إسبانيا أثناء حرب ١٩٣٧ الأهلية . لم يكتب عن ذلك كتاباً — في الحقيقة بدأ بالكتابة حوالي ١٩٥٠ وسرعان ماتوقف . « عندما كنت في العاشرة استعملت قبضتي . عندما كنت في الخامسة والثلاثين استعملت القلم . وآمل أن أعيش حتى أستعمل البندقية .» ولم يعش . لقد مات بالسرطان وهو في الخمسين :

منذئذ رقي آخرون بلا حق وبعد وقت متأخر لأن يكونوا رواداً للاتجاهات الراهنة . ساميويل آلن ، واسمه الحقيقي بول فيسي يتقدم من دائرة « الحضور الافريقي » و « الزنوجة » ، ويناسب بأناقة نمط الأدب الافريقي الجديد ، ولكن لايمكن أن يسمى شـاعراً أسـود بحسب المواصفات الأمريكية الحالية . غير أن حالة ملفن بيونورس

تولسون أحدث وأكثر استعراضية . وقد قال عنه كارل شابيرو إنه « يكتب بالزنجية . » وهي كلمة صادقة ، ولا يبدو أن شابيرو قد سبر قط معناها الحقيقي : أن تولسون أتخذ وضعية أمام جمهور أبيض ؛ وبتكشيرة سيئة المواربة وحس خبيث بالدعابة أعطاه ماأراد بالضبط : مسامرة سوداء تستعمل كلمات كبيرة فكهة، على نحو ما يتطلب تراث الدبابير البيض من زنوج بيوتهم المتعلمين .

٣ –

كانت نيويورك أول مدينة لها ورشة متضحة المعالم من الشعراء السود . توم دنت ، الذي تزعم فيما بعد المسرح الجنوبي الحر من قاعدة أورليانز وحتى ديكسي الأكثر توغلاً . كالفن هرنتون، قبل أن ينشغل تماماً بحقيقة أن « الجنس قد مضى إلى رأس الرجل الأبيض . » ديفيد هندرسون ، الذي مايزال ممسكاً ببقايا من المجموعة لديه ، وقد أسس وأدار مسرح « أمبرا». ونتج عن اجتماعاتها الأسبوعية عددان من مجلة لها الاسم نفسه ، عام ١٩٦٣ وديوان جماعي أكبر عام ١٩٦٧ .

« توجد أمبر(١) لتقدم واسطة لأولئك الكتاب الشباب المتفوهين الذين يمثلون آفاق الحقيقة الاجتماعية والعرقية ، التي تمكن تسميتها باللاتجارية . . ولا يمكن بالمقابل ، وبأية أمانة ، أن تعتبر تافهة بالنسبة لمجتمع صحي كامل . . . لسنا جماعة منشورات راديكالية تعلي من شأن نفسها : فنحن عرقيون بقدر مايتطلب المجتمع من الحقيقة أن تكون . » وقد دأبت أمبرا على أن تعيش صادقة مع الجملة الأكثر أهمية في افتتاحيتها

---

(١) تعني الكلمة : الظل ، الفيء .

الأسبق : « لن نطبع ترهات ، مهما كان تعاملها ذا ملاءة مع العرق والمسائل الاجتماعية أو أي شيء آخر . »

كانوا أول من طبع لديوريم في أمريكا ،وكذلك شعر جوليان بوند الممتع والنادر ، وعمل صن را(١) الفيلسوف الرسام الذي ماعاد ينتمي تماماً إلى منظومة هذا البيت الروحي . وقداجتذبت المجموعة نفسها موهبة متنوعة كالتي لاسماعيل ريد (ولعله أفضل شاعر أسود يكتب اليوم) وأوليفر بيتشر ورولاند سنيلنغز (اسمه الآن آسكيا محمد توري) ولينوكس رافاييل وهنري دوماس (قتل برصاص شرطي في ربيع ١٩٦٨) وجيرالد جاكسون (من أكثر الرسامين السود وعداً ، مع وليم وايت والغياني فرانك باولنغ) . أما جيمز تومبسون « الأسود والجميل» حقاً والشاعر ذو الأصالة الكبيرة والمقدرات التقنية ، فلم ينسجم تماماً قط (مع أنه كان سيحرر العدد الثالث من أمبرا) .

يعيش أعضاء مجموعة أمبرا مبعثرين جداً عبر منطقة نيويورك — هارلم ، الجانب الشرقي التحتاني ، القرية (غرينتش) ، بروكلين ، كوينز — وإن لدى العديد من الأعضاء النائين حلقات جماعية نشطة تخرج وتنظم قراءات مع ضيوف ذوي اختصاصات أشمل . لين تشاندلر مثلاً ، الشاعر ومؤلف الأغاني والممثل الجوال يعير بيته لاجتماعات الحلقة المستمرة . أما لويد أديسون فقد اشتغل في مركز الفنون الافريقية الثقافي ، ومهرجانه في هارلم وشوارعها : حركة نقل الفنون إلى العراء تزداد زخماً في كل مكان ، ومن المشجع أن نرى نتائجها مثلاً في عمل مجموعة عنوانها (آخر الشعراء) ، باشراف غيلان كين .

---

(١) الشمس رع .

— ٤

في شيكاغو كانت الأمور مختلفة . وهي دائماً مختلفة . قد تكون هذه المدينة المشهد المعماري الأكثر إثارة في الولايات المتحدة ، ولكن إن يحدث وتذهب إلى الجهة الجنوبية فلن تلاحظ ذلك قط . أما إذا أتيت من الطريق المرفوع ، فكل ماستلاحظه هو مقالة في تلوث الهواء . وإن تـأت من طريق ديربورن البيضـاء المهجورة ذات عصر صيفي فكل ما ستعرفه هو أن لا مكان لك هناك — ومنذ متى والأمور هذه على ماهي عليه ؟

يسيطر على الحياة الثقافية للجماعة السوداء هنا امرأتان لهما رؤيا قوية وتعبير مختلف جداً . مارغريت باروز تدير متحف التاريخ والفن الزنجيين ، الخاص بها (اسمه الآن الامريكي الافريقي) ، وإن أهمية هذه المحاولة الباكرة جداً لإعادة تأسيس الماضي الحقيقي تجوهلت بسهولة بالغة تحت ضغط المناحي الخارجية للمسالخ السيئة التنظيم المسرفة الوطنية .

غويندولين بروكس أيضاً تعيش في شيكاغو — وهي تتطورباستمرار نحو أن تكون تأثيراً رئيسياً . تلاميذها شباب ، وكثيرون ، ومعظمهم أناث ، وإن جائزة الشعر التي أقامتها قد بدأت تجتذب انتباهاً أوسع. وفوق هذا ، كانت سوداء بطريقة هادئة منذ ١٩٤٥ ، عندما كان ذلك بالتأكيد زياً مرفوضاً — مع أن هذا أكسبها جائزة بيوليتزر . لكن لتلاميذها ميل مؤسف للاندفاع نحو النشر قبل أن يمتلكوا السيطرة على أقلامهم. كارولين رودجرز ، جوزيل لاتيمور ، أليسيا جونسون،ملفين براون — ثمة تشابه مقنط في أعمالهم لاينبيء بخير كبير .

على صعيد آخر ، قدمت شيكاغو واحداً من أكثر فرق المناظرات حيوية ، في أواسط الستينات ، وفيه الروائي رونالد فير والشاعر كونراد كنت رايفرز والصحفي ديفيد لورنز (الذي استطاع أن يجعل من (نيغرو دايجست) مجلة جديرة بالقراءة تقريباً) ومنظم الشؤون جيرالد ملك وورتر . لقد خرج هؤلاء لتغيير العالم ، ولكن لم يتفقوا قط على أين يبدأون ، وفي المآل مضى كل منهم في طريقه الخاص دون أن ينتج شيئاً باقياً — ربما سوى أنهم أسسوا لقيام منظمة الثقافة الأمريكية السوداء، وهي إمكان ملموس .أما موت رايفرز الذي كان تجنبه ممكناً، بعد أسبوعين من ظهور آخر كتاب شعري له(١) ، فكان خسارة حقيقية. كان كاتباً يمتلك الكثير الكثير مما يقال ، ووراء نشدان شيق لأساليب يقوله بها . والآن ، فان كل ماينطق بفعالية بأفكار شيكاغو السوداء فهو عمل دون ل. لي الذي لم يكن جديراً لقراءة حتى عهد قريب ، والذي يغرق البلاد بكراريس تزداد عدداً يوماً بعديوم . لقد مثّل نوعاً من الصخب الصوتي الصارخ الذي بَطُل الآن بأسرع مما أمكن للمرء أن يأمل . « وحين يكون لشعر الغضب مكان في الحركة الجديدة ، إذا ماهو عرض كي يمثل جوهر الشعر الجديد الثوري ، أو يفترض أنه يمثل الشعور والتجربة الزنجيين ، فهو إذن زيف، ونمط صالح لصفحات مجلة سيوسيولوجية ليبرالية ، أو تاريخ « للاحتجاج الزنجي .»(٢) .

(١) صوت هارلم الساكن .

(٢) أسكيا محمد توري : مجلة الشعر الأسود ١ — ١٠ ، ص ص ٣٥ — ٣٨ ، خريف ١٩٦٨ .

يجب أن تكون ديترويت، كما يأمل المرء ، أقبح بلدة على الأرض : ليست مدينة ، بالأحرى – هي تجمع قرى نومية بشعة ذات شخصية فلاحية ، معظمها من الخشب ، وبالكاد يعلو أي بيت فيها عن طابقين . وهي تمضي هكذا إلى الأبد ، وليست أفضل من الجنوب أبداً ، الآن ، أليس كذلك ؟

هذا الغيتو الغريب قد أنجب واحداً من أكثر فرق المسرح إثارة للاهتمام في البلاد : كونسبت إيست الذي أسسه وودي كنغ الابن ؛ ودكان الكتب الوحيد الأسود الصدامي فعلاً في البلاد : مكتبة ڤون على شاطيء دكستر التي رعت (أعراف الفنون السوداء) وحطمت خلال صدامات ١٩٦٨ (لاحاجـــة للقول : من قبل الخنـــازير لامن قبل الأخوة) . وتتعهد ديترويت أيضاً مغامرة النشر الوحيدة الدؤوبة للشعر الأسود داخل الولايات المتحدة : مطبعة برودسايد ، التي يديرها دولي راندل ، المكتبي ، المترجم عن الروسية ، الشاعر المحترف ، المكرس نفسه بهدوء للثورة والفاعل لأجلها بهدوء شيئاً ما . في ١٩٦٦بدأ راندل سلسلة القصائد ذات الصفحة الواحدة ، التي أعطت للمطبعة أسمها ، وهو الآن يبيع الكتب والتسجيلات . وصديقته المقربة هي مارغريت دانر ، عميدة الأدب الأسود في ديترويت، كما أن شعراء شباناً مثل أحمد لوغراهام المحيسي وهارون كوفي وانغـــارا وإثيريدج نايت وسونيا سانشث يتطلعون إليه كمنفذ .

إن مسألة المنفذ ، المنفذ الأسود ، تزداد أهمية باضطراد . وقد أثيرت للمرة الأولى علناً جداً عن طريق ديوان جمعه كلارنس ميجر :

(الشعر الأسود الجديد) ، الذي أصدره « الناشرون الدوليون » في أوائل ١٩٦٩ . وقد أعلن إدسبريغز ، الشاعر الزميل من نيويورك،أنه سيقاطع الكتاب لأن الناشرين البيض استلموه . ومن الغريب أنه لم يقاطع المجموعة التي أصدرها لوروا جونز ولاري نيل بعنوان (النار السوداء) قبل أشهر قليلة عن دار نشر مماثلة في بياضها : وليم مورو . لكن النقاش التي نجم كان أصلياً وأصاب الهدف :

الوقفة العقائدية: ماهدفنا ؟ نحن الكتاب. سود، يبحثون عن أبعاد جديدة للقوة . التوجه هو القوة السوداء . عموماً، هذه هي الوقفة . الصورة التي يقدمها معظمنا . الافتراض. الكاتب الذي يعانق القوة السوداء يستعمل تلك القوة بأسلوب سيكون مباشرة (بشكل ملموس) ذا فائدة لنا جميعاً .

انبش عدد الأميال التي استخرجت من مشروعية مالكولم، استحقاقاً وغير ذلك . خطأ من : يخرج قليلاً عن موضوعي. لكن لوروا الرهيب ، وبولدوين قطعة العلك الآدمية ، مالكولم الذي لايعوض ، والآخرون منا كلهم يُنسفون لمجرد أننا نريد إخراج أشيائنا هناك . شيء فظيع . الناشرون السود والممكن أن يصيروا ناشرين يقفون في الظل يتعيشون على جانب السمن ، النفايات ، الببغاوات ، وتفاهات أخرى لأن الكتاب السود لن يعطوهم مسرحية محترمة ، لكننا نصرخ : القوة السوداء .
هناك مؤسسات يجب أن تبنى . نحن شباب وأقوياء بما يكفي لأن نبني

ولكن لازم أن نمتلك الرؤيا . لدينا القوة : إن لم تصدق سل ديال ، هاربرز ، وليم مورو ، غروف ، ميريت ، مارزاني ، ومنسل ، وحتّى الناشرين الدوليين . أما كان بوسع جوليان رتشاردسون ودولي راندال ولافاييت جامرسون أن يدخلوا في دراما ثقيلة لو أنهم استطاعوا الحصول على القليل من كتابنا السود المتعاونين ؟ تعلمون أنه كان بوسعهم. ثقوب في مؤخراتكم لأنكم لم تفعلوا . اسمنوا . ياكتاباً. سوداً . باحثين عن أبعاد جديدة للقوة . تحدثوا إلى وليدي. لقد استلقينا على ظهورنا أطول مما يجب .

ـ ٦ ـ

نيوآرك ، المنكمشة تحت بولاسكي سكاي ويّ وثقل أوساخ معاملها ، هي إلى حد كبير جزء لايستحق الذكر من نيويورك . ومثل غاري ، ضاحية شيكاغو الصناعية ، تقع على حد الولاية وذات غالبية سكانية سوداء . لكنها بعكس غاري ، لم تتحرك لفعل أي شيء مع أو لأجل عمالها ، ناهيك بتنظيمهم سياسياً . بالتالي ، فان مسؤولي المدينة بيض (ولكن كلهم بيض) ، وللمكان حس صحي بأنه معسكر اعتقال مجسد .

في هذا الجو يعمل سبيريت هاوس (منزل الروح) . وربما أُريد له في البداية أن يكون محاولة لجلب الثقافة (الشعر ، المسرح ، الموسيقى) إلى جماهير نيوآرك ؛ وإلى حد كبير ، هذا هو مايفعله بالضبط . لكن ، كان عليه أن يفعل أشياء أكثر ، وأهم في المآل . التسجيل للانتخابات . الاقناع السياسي . خلق حس بالمشاركة (« المعية » . كما يسميها الأمريكيون

الآخرون) ، الكبرياء المدنية . التحضير للثورة — وضبطها. اللا عنف ليس بالضبط جزءاً من الحياة اليومية ، ليس في نيوآرك ، ليس إذا كنت أسود.

الروح المحركة للمنزل هي أمير بركه ، وحوله يتجمع فريق متغير من الفنانين السود الجديدين الأكثر صدامية : الشاعران يوسف إيمان وإد سبرغز ، والموسيقيان فرعون سوندرز وصن را ، والمسرحيان بن كولدويل وإد بولنز ، وبعض من أناس مسرح الفنون السوداء مثل تشارلز باترسون وكلارنس ريد .

أمير بركه نفسه واحد من أشيق الشخوص على مشهد الفنون السوداء لأن تطوره الخاص يمثل تمثيلاً لصيقاً الاتجاهات العامة للسنوات الخمس عشرة الأخيرة . إنه شاب نسبياً (٣٥ سنة) ، لكنه وانتاجه مشهوران ،عند الجماعة السوداء وفي العالم الواسع . وفي الحقيقة كان « العالم الواسع » أول من أخذه إلى قلبه ، وفي ذلك الحين كان لديه اهتمام قليل بالسواد والعمل الجماعي أو التواصل عموماً . في أوائل عشريناته وصل إلى الشهرة باسم لوروا جونز ، أحد الناشرين الذي أسس مجلة (يوغن) (١) وكانت في الستينات مجلة جماهيرية . ومن هذه النشأة يمكن للمرسم أن يرسم مخططاً للنشدان الروحي الذي قاده من دين الزن البوذي إلى جنون يوروبا(٢) إلى إسلام ١٩٦٨ — بحث عن الذات ، عن المعنى ،وعن المكان . وتظهر كتب المرحلة الوسيطة ، ١٩٦٣ — ٦٤ ، المستوى نفسه من الانخراط ، سواءفي

---

(١) اشترك في تحريرها هيتي كوهين ، وهي يهودية حملت لواء المضطهدين أيضاً ، يهوداً وزنوجاً، ضد مستغليهم اليهود والزنوج من الطبقة العليا . وقد أهداها جونز فاتحة قصائد ديوانه الأول . المؤلف .

(٢) ثقافة قبيلة تحمل الاسم ، وتتميز بالتكامل والشمول ، في نيجيريا .

المسرح ، (هولندي) ، أو الشعر ، (المحاضر الميت) ، أو المقالة ، (ياناس الأغاني الزرقاء ، إلى وطنكم) . البحث عن هوية ، وضرورة إيجاد قضية هما قوتها المحركة . « نحن على الشوارع ، نحن في مكان ما من العـــالم ، » جماعياً ، أعني . لكن لوروا جونز كان دائماً يتهدأ بادراكه أن « عندما أمشي في الشوارع ، لا تدّعيني الشوارع بعد ، والناس ينظرون إلي ، عارفين غرابة تصرفي ، والوقفة الموضوعية التي أحاول عندها أن أحبهم . »

وقد جاء بالقضية مسرح الفنون السوداء وورشته في هارلم، لفترة ما — لكن هارلم لم يكن موطناً قط لجونز أكثر مما هي إفريقيا موطن لأي أمريكي إفريقي. نيوآرك هي الموطن . ثمة جذور . ومنزل الروح هو الموطن ، ودار النشر سميت (جهاد) : النضال ضد الجهل . عامان عنيفان ، وكتابة رديئة بصورة لاتصدق ، كنتاج جانبي . وكان السواد مايزال طعماً مكتسباً ، يصعب تعلمه ، وكان يجب أن يُصرخ باسمه كل دقيقة في اليوم . ولكن لوروا جونز بدا في ذلك العام وكأنه وجد السلام أخيراً ، وولد ثانية باسم أمير بركه . ولعله سيكتب الآن جيداً أيضاً .

٧ —

عندما اشتغل راي ديوريم في كاليفورنيا ، كانت أسرته تعيش في غوادا لاجارا ، وكان يعود في عطلته الاسبوعية مشياً على الأقدام ، فقطع مسافة ١٥٠٠ ميل ليعطي لأولاده فرصة الترعرع خارج الولايات المتحدة . بالنسبة للاخرين ، مايزال الحلم في كاليفورنيا يختلف رؤى من الجنة . ويعتمد هذا على ما إذا كنت قادراً على تجنب الاتكاء عند رصيف الخليج أو ساكناً في واتس .

بدأت واتس الثورة الحقيقية عام ١٩٦٥ . وهذا قول يرن كمقتطع في كتاب تاريخ . فالآن . لايعرض أحد (و ٣) على شاشة التلفزيون . والكتاب الذين عبروا هذه الورشة التي كانت شهيرة ذات يوم ، الذين كانوا في بداية ترجمتهم لإحباطاتهم الجوانية إلى كلمات شديدة الإحراج في العالم الخارجي . ماعاد أحد يسمع عنهم شيئاً : لاأحد يرى الآن شعر ليوماس سيراه الرؤيوي ، وقصص هاري دولان ، وسيناريوات هارلي ميمز ، أو عمل جوني سكوت « الذي كان بوسعه أن يصير جيمز بولدوين السبعينات . »

ومؤكد أنهم لايظهرون في « صحيفة الشعر الأسود » التي تصدر في سان فرنسيسكو المجاورة ، عاصمة الناشرين ذات يوم مضى ، وشاعرهم الأفضل ، بوب كاوفمان ، الذي كان أسود . مع أن الصحيفة صارت أفضل حقيبة تعرض الكتابة الجديدة. فهي بادارة روبي جو غونكالغز ، استمرت أربعة أعوام وأصدرت عشرة أعداد ، ويمكنها أن تفخر بهيئة تحرير مواظبة ورفيعة على رأسها لوروا جونز ، كلارنس ميجر ، مارفن جاكمون (سابقاً مارفن إكس ، نظام الفتنة ، ونظام السودان) ولاري نيل . أما المحررون المراسلون الجوالون فهم المحيسي ، سبريغز ، أسكيا محمد توري . وقد قدمت الأعداد الأخيرة « محررين ضيوفاً » مسؤولين كلية عن اختيار محتوياتها . وقد جعل لاري نيل من العدد التاسع مختارات نموذجية من أفضل الكتابات . لكن الغريب أن الموهبة المحلية في كاليفورنيا لاتلقى عرضاً كافياً . قد لايوجد الآن الكثير . لكن كتاباً مثل آل يونغ ، جون إكاز ، مارفن إكس ، ومجموعات شعرية مثل « من الرماد» توضح تماماً أن النتاج المحلي يستحق عرضاً أفضل .

أما ناشرو الصحيفة السود ، فهم الآن ينشرون كتب شعر ، ويمكن في الوقت المناسب أن يدخلوا في « الدراما الثقيلة جداً » ، وهو أمر صار ممكناً بفضل « الأبعاد الجديدة للقوة » التي تعكسها الصحيفة بمقدرة عالية.

٨ -

ان أحد المجالات الأكثر تشجيعاً في الشعر الجديد هو ظهور عدد مدهش من السوداوات اللواتي يكتبن شعراً أسود جسيلاً جداً ، ومن منطلق متخصص وضروري جداً في الزمان والوعي ، دون الاعتماد على المجموعات أو الاتجاهات المحلية .

« المرأة السوداء مجروحة ، مشوشة ، محبطة ، غاضبة ، حانقة ، مذعورة و — شريرة ! ومن الذي يجرؤ في هذا الجحيم على افتراض كونهن شيئاً آخر ؟ هذه المواقف تشير فقط إلى إدراكها لوضعها ورفضها الصحي له . فربمـــا ، إذا ما غضبت نســاؤنا غضباً كافياً وصرن شريرات شراً كافياً ، سيحركن نحو فعل ما يعيد رجالنا إلى حسهم . » إن توكيد كبرياء الذات والثقـــة بالذات ، الـــوعي والاهتمام ، الانعتاق الحقيقي الذي يستغرق أعمال دزنية من الشاعرات الكبيرات حقاً ، هو إسهامهن الأثمن بالنسبة لقضيتهن .

يبدأ هذا الوعي بالظهور عام ١٩٦٠ ، في هذا الميدان وغيره . وهنا نجد غويندولين بروكس الشيكاغوية رائدتهن العظيمة . وخليفتها المباشرة في الموضوعة والجرس والتقنية هي ماري ايفانز ، من انديانا بوليس ، المولودة عام ١٩٢٣ ، التي تأخرت حتى بدأت فجمعت بالتالي مع الجيل اللاحق . وفي نيويورك ، تكتب أودر لورد وسونيا سانتشز قصائد في

مجال مختلف جداً لكنها مشابهة في صدقها المثابر . وفي شيكاغو تبرز من هذه المجموعة أليسيا جونسون وكارولين رودجرز كشاعرتين أكثر وعداً . ومن الجنوب العميق يأتي الصوت المتوحد لجوليا فيلدز ، بينما تزيد نيكي جيوفاني من مقدراتها في سنسناتي . أما جويس وتست فتعمل في دترويت ، وريدينا سوندرز في لوس أنجيلوس .

٩ -

إذ ينزل الشعر إلى الشارع ، تكبر أصوات الشوارع وإيقاعاتها في القصيدة . وفي هذا المنحى التقني أو الخارجي، أيضاً ، يعمق الشعر الأسود البرزخ الذي يفصله عن المؤسسة البيضاء .

وتحت أقنعة متنوعة ، ماتزال هذه السيرورة مستمرة لسنوات . فبعض الشعر المزدرى بسهولة لأنه « لهجوي » ، في أواخر القرن التاسع عشر ، كان محاولة أصيلة لالتقاط مناحي معينة لأمة ريفية تتلاشى . وان تأثير المادة الشعبية في عمل لانغستون هيوز وسترلنغ براون فهو مؤشر آخر . أما الاستعمال الأرهف للايقاع الأسود وأنماط الحديث السوداء فهو في شعر روبرت هايدن الذي لم يثمّن بعد . وإن شعراء الجاز يقدمون شيئاً أكثر من مجرد توضيح لمقولة لوروا جونز أن الشعر موسيقى جُعلت أقل تجريداً . فهارولد كارينغتون ، الذي أمضى كل حياته القصيرة جداً في الغيتو أو في الزنزانة ، صاغ قصة سيسيل تيلور شعراً لم يكترث به أحد .

وكما يقول لاري نيل في « الكلمة بعد الأخيرة »(١) : « هذا كله

(١) النار السوداء : ديوان الكتابة الأفرو – أمريكية ١٩٦٨ ، ص ٦٥٥ .

يقودنا إلى القول إن على الشاعر أن يصير مستعرضاً ، على طريقة جيمز براون — جهيراً ، مبهرجاً ، زكياً . ويجب أن يباشر عمله حيث يوجد شعبه : هارلم ، واتس،فيلادلفيا ، شيكاغو ، والجنوب الريفي . يجب أن يتعلم تزيين السـياق الذي ينجز فيه عمله . ووصل العمل ، حيثما أمكن ، بجميع مناحي الموسيقى الممكن استعمالها . فسياق العمل في مثل أهمية العمل نفسه . على الشعراء أن يتعلموا الغناء والرقص والإنشاد من خلال عملهم ، متوغلين في قوام تجاربهم الفردية والجمعية . يجب أن نجعل الشعر محركاً للشعب نحو فهم أعمق لماهية هذا الشيء ، نوعاً من الكاهن ، ساحراً أسود ، قائماً بالتعاويذ على العمل بالكلمة في العالم . »

الكاتب المسرحي

المسرحي الأسود في المسرح المحترف

للولايات المتحدة الأمريكية

١٨٥٨ - ١٩٥٩

بقلم داروين تيرنر

مع أن عمر المسرح المحترف في الولايات المتحدة الأمريكية ينوف عن مئتي عام ، فالمسرحيون المحترفون ذوو الأصل الافريقي غير معروفين نسبياً بسبب تقييد الفرص المتاحة للكتاب السود تقييداً أكثر حدة في الدراما منه في ميادين الأدب الأخرى . لقد نشرت فيليس ويتلي(١) ، العبدة الافريقية، مجموعة شعر بتاريخ ١٧٧٣ المبكر . أما العبد اللاجيء وليم ولز براون فقد نشر سيرة ذاتية عام ١٨٤٧ وكتاب رحلات عام ١٨٥٢ ورواية عام ١٨٥٣ . لكن أول مسرحية بقلم أمريكي أسود لم تكتب حتى ١٨٥٨ . ولم تقـــدم لأي أمريكي افريقي دراما بالطول الكامل في مسرح برودواي بنيويورك حتى ١٩٢٥ ، وعشر مسرحيات أخرى كتبها أمريكيون أفارقة كلياً أو جزئياً حتى عام ١٩٥٩ ، عندما بدأت (زبيبة في الشمس) للورين هانزبري أطول عرض على برودواي لمسرحية ألفها أمريكي افريقي .

---

(١) اختطفت في السابعة من السنغال وبيعت في الولايات المتحدة ، ونشرت شعرها في لندن . المؤلف .

لايمكن أن نعزو ندرة المسرحيين السود إلى نقص في الموهبة الأدبية بين الأمريكيين الأفارقة . لقد فاز بشهرة عالمية في ميدان الأدب ، وقبل ١٩٢٠ ، كل من فيليس ويتلي ، فردريك دغلاس، وليم ولز براون ، و . ي. ب. دوبوا ، وبول لورنس ضنبار . أما لانغستون هيوز وغويندولين بروكس ورتشرد رايت وتشستر هايمز وجيمز بولدوين ورالف إليسون فقليل من أسماء الكتاب الأمريكيين الأفارقة الذين حازوا على مكانة عالمية منذ ١٩٢٠

بالأحرى ، يجب أن يلام على هذا النقص فقدان الفرصة المتاحة للتميز . لقد حددت المسرحي الأسود مجموعة ظروف اقتصادية وثقافية واجتماعية .

تتطلب الشهرة في الدراما ، في الولايات المتحدة ، ثمناً أعلى مما هو في أي ميدان أدبي آخر . فالشاعر يمكن أن ينشر في المجلات أو الكراسات المستنسخة . وبوسعه أن يقرأ إنتاجه في قاعات المحاضرات أو نواصي الشوارع . وإذا قرأه أو استمع إليه أناس نافذون ، فقد يجمع إنتاجه وينشر في كتاب بكلفة معقولة . ويمكن للكاتب القصصي أن ينشر في مجلات أدبية صغيرة . ويمكن لروايته الأولى أن تظهر بطبعة محدودة لاتفضي إلى مقامرة مالية من قبل دار النشر .

لكن المسرحي يحتاج إلى حشد من الناس ومسرح ومنصة ومناظر ومقاعد . وحتى عندئذ نادراً ما يعترف به أحد في الولايات المتحدة حتى تظهر مسرحيته في واحد من المسارح الكبيرة في شارع برودواي بمدينة نيويورك ، العاصمة المسرحية للولايات المتحدة . ولا حاجة للقول إن انتاجاً من برودواي تجربة مكلفة يقارفها المنتجون بحذر . إنهم ، وهم

العازفون عن خسارة المال ، نادراً مايقامرون بمواد جديدة ، وبدلاً من ذلك يستعيدون وبأشكال جديدة المسرحيات التقليدية جاهدين في السمسرة لأذواق يفترضون أنها تمثل جمهورهم الممكن من الطبقتين الوسطى والعليا بين الأمريكيين البيض .

وحتى المخرجون والمنتجون الجريئون يعترفون بهذه الحقيقة . لقد اكتسب جو باب ، المخرج المرفوض ، شهرة لتقديمه مسرحيات شيكسبيرية مجاناً ولعرضه أعمالاً فنية لمسرحيين مغمورين . مع ذلك فهو يكتب :

> باستثناءات قليلة ، تجتذب المسارح الكبرى في نيويورك رواد المسرح من بين مالكي المال الذين استقروا نهائياً في مواقفهم . هؤلاء الناس . . . لا رغبة لديهم في صرف المال كي يسمعوا هجوماً على مثلهم العليا . وهم لايستطيعون احتمال الشكوك ، وإذا كان لديهم بعضها فهم بالتأكيد لايرغبون في كشفها . . . . من الانساني تماماً أن يغذي الانسان الوضع الراهن ويهتم به . وإن امتطاء انتاج يقدم إلى جمهور موجود سلفاً . معقول بالتأكيد أكثر من تقديم عروض يجب أن تجد جمهورها (أو في الحق تخلقه) .

هذه التوليفة من الظروف الاقتصادية والثقافية تشتد بالحقيقة الاجتماعية. فلأن الامريكيين الأفارقة يمثلون أقلية بين السكان كلهم ، ونسبة مئوية أقل دلالة بين جمهور برودواي ، تعتبر الحياة الزنجية موضوعاً غريباً أجنبياً على المسرح الأمريكي . بالتالي ، يوافق على عدد محدود من المسرحيات

ذات الموضوعات الزنجية . وفوق هذا يرغب المنتج الحذر ، كي يرضي جمهوره الأبيض ، في أن تطوّر هذه الموضوعات انسجاماً مع توقعات الزبائن . وهكذا يتكرر جداً أن يريد الانماط المألوفة من الحياة والشخصية الزنجيتين التي يشيعها المسرحيون البيض والتي يرفض الكثير من المسرحيين السود إدامتها . مثلاً : بين عامي ١٧٦٩ ، عندما ظهرت أول شخصية سوداء في مسرحية في أمريكا ، و ١٩٢٣ ، عندما قدمت برودواي أول مسرحية سوداء ذات ثلاث مراحل ، أسس المسرحيون البيض خمسة أنماط رئيسية : المهرج ، وهو نمط جاهل مضحك ؛ الخلاسي المأساوي ، نتاج الجماع الخطأ الذي يحكم عليه باقصاء مأساوي عن المجتمع الأبيض الذي لن يقبله ، والمجتمع الأســود الذي لن يقبله ؛ العبد المسيحي ، الفرد الوديع الذي يعبد سيده الأبيض الفاني وسيده الخالد ؛ البدائي المنطلق ، وهو متوحش لا أخلاقي غريب أجنبي ؛ والحيوان الأسود الوغد الذي ينشد المساواة مع البيض . وعندما كتب المسرحيون البيض عن الحياة الزنجية لجأوا غالباً إلى الملهاة الشعبية . وبالتكرار ، أعطوا حقيقة قوية لهذه الأنماط من الشخصية الأمريكية الافريقية لعديدمن الامريكيين البيض ، الذين نادراً ما عاشوا علاقات شخصية حميمةمع الأمريكيين السود . لهذا لم يقصد المنتجون إلى مسرحيات مكتوبةعن الشخصيات والحيوات الفعلية للأمريكيين الأفارقة . لقد أرادوا من كلا الكتاب البيض والسود مسرحيات تكرر المألوف .

وأخيراً ، فان المسرحيين ، أكثر من الكتاب الآخرين ، يعتمدون على التعارف بالناس ذوي المال . قد يسلّم الشعراء والروائيون مخطوطات إلى مؤسسات نشر ، لكن المسرحي يحتاج إلى معرفة أحد ما يعرف منتجاً .

وفي مجتمع الولايات المتحدة المنقسم . كان الاحتكاك الشخصي بين الفنانين السود والمنتجين الأثرياء محدوداً جداً .

لهذه الأسباب كلها ، تطور المسرحيون الامريكيون السود ببطء شديد ، بين براون عام ١٨٥٨ وهانزبري عام ١٩٥٩ . وفي الحقيقة كانت أول الجهود ذات الدلالة في كتابة الدراما غير جدية . بل عروضاً هازلة وعروضاً موسيقية متنوعة . اكتسبت شعبية واسعة بين ١٨٩٥ و ١٩٠٥ ، واستثمرت مواهب كتاب سود مثل بول اورانس ضنبار . وهو واحد من شعراء أمريكا الأكثر شعبية في بداية القرن العشرين ، وجيمز ولدون جونسون الشاعر والروائي الذي اكتسب شهرة فيما بعد كقنصل أمريكي وأمين للرابطة القومية لتقدم الشعب الملون . في هذه العروض التي ركّزت على الملهاة والغناء والرقص أكثر منها على القصة ، سمسر الشعراء والممثلون السود بلا خجل لتوقعات جمهورهم الأبيض . كتبوا عن المهرج والبدائيين المنطلقين ووضع الممثلون الأمريكيون الافارقة الأسود الفاحم على وجوههم والأحمر الفاقع على شفاههم ليحولوا أنفسهم إلى أقنعة بشعة مكشرة ، شائعة في انتاج البيض للشخصيات السوداء . وقد وصف جيمز والدون جونسون فيما بعد الأسلوب الذي تحاشى به كتاب الأغاني السود حتى ثنائيات الحب بين الأبطال والبطلات لأجل الجمهور الأمريكي . مفترضين أن الاباحية الجنسية شيء خاص بالحياة الزنجية رافضين الاعتقاد بأن الرومانس يمكن أن تكون موضوعاً جدياً بالنسبة للأمريكيين الأفارقة .

مع أن هذه العروض الموسيقية السوداء اختفت من برودواي لأكثر من عقد ، ورُفض الكتاب والممثلون السود كل فرصة ، ظلت الملهاة

الموسيقية المستمدة من حياة السود محبوبة في المسرح الأمريكي . (تطوّح قدماً) ١٩٢١ ، موسيقية سوداء كلها ، كُتبت وقُدمت من قبل السود غالباً ماتمتدح كواحد من الأعمال التي أحيت الاهتمام الأمريكي ليس فقط بالموهبة السوداء بل وبالثقافة السوداء خلال ذلك العقد . (بورغي وبيس) ١٩٣٥ . أوبرا شعبية كتبها جورج غرشوين عن مسرحية لدوبوز هيورد (كلاهما أبيض) يقدرها الأمريكيون البيض تقديراً عاليا حتى أن حكومة الولايات المتحدة انتخبتها خلال الخمسينات لتمثل في أوروبا كعمل مسرحي يمثل أفضل تمثيل الفن والثقافة الأمريكيين. وفي كل عقد لاقت الملاهي الموسيقية المستمدة من حياة السود نجاحاً فائقاً في المسرح . وان استمرار النموذج واضح الآن في (الصبي الذهبي) و (مرحبا يادولي) ، المكتوبتين أساساً لممثلين بيض والمقتبستين إلى عروض موسيقية لأجل السود . إن الشعبية الدائمة لعروض كهذه تشهد موهبة الممثلين السود وأيضاً على ثبات نزوع الأمريكيين البيض إلى رؤية الامريكيين السود أساساً كأناس مرحين ، أحياناً متيرين للاشفاق ، دائمي التعبير عن مشاعرهم بالأغنية والرقص .

يتباين مع نجاح العروض الموسيقية الفشل النسبي للدراما الجادة المحترفة التي يكتبها مسرحيون سود ، وهي مركز اهتمام هذه المقالة .

أولى المسرحيات التي قدمت على برودواي كانت « ثروة المرأة الضئيلة » ، ١٩٢٣ . وهي مسرحية بفصل واحد لويليس رتشاردسون— تروي قصة حمال في مستودع ، سايلاس غرين ، يوشك بسبب الديون أن يخسر شغله والحاكي الذي اشتراه بالدين . ويلتفت إلى العمة نانسي لأجل المساعدة ، وهي امرأة ضئيلة كانت قد ساعدته سابقاً . لكن العمة

نانسي تخطط لإعطاء مدخراتها إلى ابنها جيم ، الذي خرج لتوه من السجن بعد أن أمضى فترة عقوبة لمهاجمته حبيبته الخائنة وحبيبها . وعندما يصل جيم يوافق على إعطاء سايلاس مالاً يكفي لدفع ديونه . لكن المسرحية لم تستمر سوى اسبوعين ، إذ افتتحت برنامجاً يتضمن إحياء لمسرحية أوسكار وايلد ، (سالومي) ، وقدمها (ممثلو شيكاغو للفن الأثيوبي) .

كانت (مظاهر) ، لغارلاند أندرسون ، أول مسرحية كاملة أنتجت أول مرة في ١٣ تشرين الأول ١٩٢٥ ، وعالجت موضوعاً أكثر جدية : الدفاع الناجح لخادم فندق زنجي عن نفسه ضد تهمة كاذبة بالاغتصاب .

بعد ثلاثة أعوام خلق فرانك ولسون ، وهو ممثل ، داعية غير عادي في (موزي الوديع) ، التي افتتحت في ٦ شباط ١٩٢٨ . لقد رفض معظم المسرحيين أن يكتبوا عن السود الطيّعين أو رسموهم كأوغاد يجب أن يتحولوا إلى احترام الذات أو يُدمروا قبل انزال الستارة . لكن فرانك ولسون لم يكتف بأن جعل شخصية كهذه داعية المسرحية وإنما كافأه. فعندما يقترح زعماء الجماعة البيضاء ترحيل السود إلى قطاع آخر من البلدة ، ينصح موزي المحب السلام الجماعة السوداء التي تنضوي تحت قيادته بالموافقة . ويتحول السود إليه عندما ينجم المرض والموت عن شروط العيش الجديدة ، لكنه يكافأ على إيمانه إذ يكتشف النفط في الملكية الجديدة . تاريخياً ، تعيد (موزي الوديع) بالطبع رواية نجاح بعض الأمريكيين الهنود الذين سيقوا من مزارعهم الخصيبة في المشرق وأجبروا على الاستيطان مجدداً في أوكلا هوما ، حيث اكتشف الزيت فيما بعد . مع ذلك إنها موضوعة غير مألوفة لمسرحي أسود . وقد استمرت المسرحية أربعة وعشرين عرضاً .

أما (هارلم)،آخر مسرحية تظهر على برودواي في العشرينات، فكانت جهداً مشتركاً بين والاس ثيرمن ، الروائي الأسود الهجائي الموهوب ، ومسرحي أبيض هو وايم جوردان راب . وكان ثيرمان قد كتب روايتين عن هارلم . وقد مزج الميلودراما والغرابة في مسرحية استمرت ثلاثة وتسعين عرضاً . إن حبكة (هارلم) تتابع ثيمات يعرفها الافراد الذين قرأوا الكثير من أدب السود . فبعد الهجرة من كارولاينا الجنوبية إلى هارلم ، يجد آل وليامز التعاسة بدلاً من الفرص المتوقعة . وإذا افتقروا ، اضطروا إلى إقامة حفلات بأجر معين المدخول ، كي يدفعوا إيجار بيتهم . وتصبح الابنة كورديليا نشوى بحياة المدينة الصاخبة . وبعد رفضها خاطباً هندياً غربياً تصير عشيقة لمقامر هارلمي. عندما يقتل ، يشتبه في الهندي الغربي ، لكنه يبرأ . وتستمر كورديليا وعائلتها في البحث عن السعادة في المدينة الباردة .

لقد روى بول لورانس ضنبار قصة جديرة بالمقارنة مع (هارلم) في (رياضة الآلهة) ، ١٩٠١ . عندما صنع رواية من مصائب سود جنوبيين يفسدون أرواحهم في هارلم . وأعاد الروائي رودولف فيشر الموضوعة نفسها في العشرينات . وفي العقد التالي نقلها راندولف ادموندز إلى الدراما . لقد أساء النقاد الأمريكيون البيض أحياناً تفسير هذه الموضوعة كدليل على رغبة المؤلف الأسود في إدامة أسطورة أن الحياة في الجنوب أفضل للسود منها في الشمال . على العكس ، كان الكاتب الأسود أكثر اهتماماً بتبديد الاسطورة التي خلقها الأمريكيون البيض حول هارلم — أنه عالم ينعم السود فيه بوجود بهيج طليق .

في انتاجات برودواي الأربعة هذه . عمل المسرحيون السود داخل

الإطار الذي وضعه المسرحيون البيض . (ثروة المرأة الضئيلة) تروي عن الفلاحين السود . (موزي الوديع) تقدم سوداً طيعين . وبينما توحي (هارلم) بالواقع لكنها تعطر المسرح بالغرابة والاباحية وتركز على الشعبية القومية التي تمتعت بها هارلم خلال العشرينات .

في ١٩٢٩ ضربت أمريكا أزمة اقتصادية حادة ، وفي ١٩٣٠ اقتبس مارك كونيلي (العجوز آدم وأولاده) لروتش برادفورد بعنوان (المراعي الخضراء) ، وهي أخيولة ملهاوية عن الدين كما يمارسه السود . وقد حرك هذان الحدثان تأليف أربع مسرحيات من قبل الكتاب السود لأجل برودواي ، واثنتين لأجل المسارح الأقل تكلفة والأكثر تجريبية في برودواي .

إن مسرحية مارك كونيلي أخيولة لرجل أبيض عن مدارك السود للقصص الانجيلية . والشخصية المركزية هي دي لود(١) ،وهو رجل أسود جليل أبيض الشعر ، يدخن السيجار ، وقد مثله تمثيلاً ممتازاً رتشرد ب هاريسون ، المدرس الجامعي للتمثيل الذي ، كما قال لانغستون هيوز ، احتاج إلى خدمات ممثل أبيض ليدربه على تكلم اللهجة الزنجية التي كتبها مارك كونيلي . وقد أبهج السمك المقلي السماوي وتمشيات الحال الجمهور الأبيض ، لكنه أزعج واستدرج المسرحيين السود فأخذوا يرسملون باهتمامهم بالدين كخلفية لأعمالهم .

إن القوى الدينية في مجمعة سوداء بلويزيانا هي الموضوع الذي عالجته مسرحية أوغستوس سميث . (لويزيانا) ، ١٩٣٣ ، التي انجزتها نقابة

---

(١) تلفظ كلمة (الرب) على هذا النحو ، ، من قبل الزنوج ، فتبدو وكأنها كنية عائلية فرنسية .

المسرح الزنجي ، والتي كانت أكثر واقعية من (المراعي الخضراء) ولكنها ميلودرامية أيضاً . إن زعيمي المجمعة الأقوى هما آموس بيري ، كاهن الكنيسة المعمدانية ، والعمة هاجر التي تمارس الشعوذة . وعندما يحاول صاحب حان سيء السمعة أن يجتذب بالقوة اهتمامات ابنة أخي الكاهن ، يجمع بيري والعمة هاجر قوى المسيحية والشعوذة معاً لسحقه .

لم تكن هذه أول مسرحية أمريكية تصور الشعوذة تصويراً بارزاً. ففي ١٨٢٢ قدمت الكاتبة البيضاء ماري ويبورغ مسرحيتها (تابو) ، وفي العقد نفسه كتب إيمجو باش (الأرض) . ورغم الغرابة ، لم تستطع الشعوذة إثارة الجمهور الأمريكي ، وهكذا لم تستمر (تابو) أكثر من ثلاثة عروض ، أما) (لويزيانا) فعرضت يوماً واحداً .

بعد يومين من عرض (لويزيانا) بدأت مسرحية هال جونسون (اركضوا ، أيها الأطفال الصغار) واستمرت ١٢٦ يوماً . هي أيضاً روت قصة قوى دينية مختلفة . ولكن هذه المرة كان ثمة صراع بين « حجاج اليوم الجديد » الوثنيين و « معمدانيي الرجاء » . فسولاماي ، حاجّة اليوم الجديد ، تغوي جيم جونز المتزوج ، ابن كاهن الكنيسة المعمدانية . أخيراً تنتصر المسيحية عندما يعود جيم إلى إيمانه ، وتضرب سولاماي خلال اجتماع انبعاثي .

بعد خمس سنوات قدم جورج نورفورد في مسرح برودواي عنصراً دينياً آخر ممسرحاً في الحياة السوداء عندما كتب عن الأب إلهيّ ، وهو تجسيد مستعاد لله عبر الادعاء الذاتي ، وقد اجتذب حضوراً واسعاً أثناء الأزمة .

لقد أثرت الازمة الاقتصادية على المسرحيين السود تأثيراً أقل مباشرة من (المراعي الخضراء) . فالحياة القاسية خلال الثلاثينات حثت الكتاب على استجواب جميع مناحي الحياة في الولايات المتحدة ، والاحتجاج ضد شروط فعلت فعلها في الناس الفقراء . وانتشر هذا الاهتمام حتى على منصات برودواي . هنا أيضاً ، يبدو أن الفرصة قد منحت المسرحيين السود كي يرووا قصصهم ، فقط بعد أن مهد للدروب مسرحيون بيض .

في ١٩٣٢ كتب الأبيض جيمز ميلر (لا أكثر أبداً) ، وهي احتجاج على الارهاب في الشوارع . ومثله قدم جون وكسلي (سوف لن يموتوا) ، التي تقوم على حادث حقيقي بالحكم على تسعة زنوج شباب لاغتصابهم المزعوم اثنتين من العاهرات البيض في سكوتسبورو وآلاباما . وفي العام نفسه وصف الأبيضان جورج سكلار وبول بيترز ، في (ستيفيدور) ، الطريقة التي اتبعت لجعل شاب أسود صدامي مسؤولاً عن جريمة لم يقترفها .

في ١٩٣٤ كتب دنيس دونوهيو ، الكاتب الأسود ذو الاسم الأبيض ، (جريمة قانونية) ، وهي صيغة أخرى لقضية شباب سكوتسبورو . في هذه المسرحية ، ركب التسعة قطار شحن إلى شيكاغو بحثاً عن عمل كمغنين . ويغزو عربتهم أبيضان وبيضاوان . ويأمر أحد الأبيضين وهو مسلح ، الشباب بالقفز من القطار المتحرك ، لكنهم ينتزعون المسدس . وفي الموقف التالي يقبض عليهم ويتهمون زوراً بالاغتصاب . في المحكمة ، يهزأ بهم وبمحاميهم اليهودي ويدانون .

استمرت (جريمة قانونية) سبعة أيام فقط . ولكن . في ١٩٣٥ ، بدأت مسرحية لانغستون هيوز . (خلاسي) ، أطول عرض في برودواي

مسرحية كتبها أسود قبل لورين هانزبري. وكان قد كتبها عام ١٩٣٠ ، لكنها انتجت عام ١٩٣٥ . إن (خلاسي) دراما مثيرة للمشاعر ، تسيء لها الميلودراما والدعاية وفجاجات مألوفة لدى المسرحيين غير المجربين . وقد طورت من قصة قصيرة ، « أب وابن » . لكنها تصنع دراما من الصراع بين العقيد نورروود ، الأبيض الثري ، وروبرت ابنه الزربي . منذ السابعة كره روبرت أباه لرفضه الاعتراف بعلاقتهما ، التي كان يعتز بها شخصياً . وخلال إجازته الصيفية يضاعف روبرت التوتر حتى نقطة انفجار عندما يتحدى أعراف أبيه وبلدة جورجيا التي يعيشان فيها. وأخيراً ، ويوم عودة بيرت المقررة إلى الكلية ، ينفلع التوتر . فالأب يغضب حتى الجنون لدى معرفته بأن ابنه تحدى امرأة بيضاء ، وتجاوز بسيارته سيارة رجل أبيض ، ودخل من الباب الخارجي للمنزل بصورة اعتيادية ، فيهدده بالقتل . لكن بيرت يقتل أباه ويهرب ، ثم يعود إذ تطارده جماعة ، ويقتل نفسه .

الكثير من قوة المسرحية مستمد من الموضوع ذاته . هو موضوع تقليدي في الدراما ، لكن صراع الأب والابن يولّد إثارة وينتج غالباً شخصيات ومواجهات لاتنسى : ليّوس وأوديب ، كلوديوس وهاملت ، ثيسيوس وهيبوليتوس ، بعض هؤلاء . وفي هذا المثل ، تعمقت الاثارة لدى الجمهور الأمريكي ، بأول صياغة درامية محترفة لصراع بين خلاسي وأبيه .

وتكتسب المسرحية قوة أيضاً من تصوير هيوز لشخصيتي بيرت وأمه كورا . ومع أنه نمُذج على ما في التراث الأدبي الزنجي من العبيد النبلاء ذوي الكبرياء ، فان بيرت شخصية شيقة . إن ازدراءه للزنوج

الآخرين . والحاحه العنيد على أن يعترف به كانسان وتحديه المتبجح العرف، يؤشر على قحة عجفاء مهلكة . وفي إثارته المتعمدة للمشاكل ، وهي تظاهرة لما يبدو تقريباً عقدة انتحارية ، يمهد لداعية جيمز بولدوين في (أغاني زرقاء لأجل السيد تشارلي) .

تبدو كورا أيضاً شخصاً مألوفاً في القصص الأمريكية عن أيام ماقبل الحرب . في البداية ، هي مجرد الخادم الطيعة التي عاشت سنوات عديدة مع سيدها، غذته وولدت له أطفالاً دونما اهتمام بنفسها ودونما شكوى . وبعد موت نوروود تتكشف عن أبعاد أكثر دلالة . فاذ تكتشف أن الحب قد استعمل كمسوغ لأخطاء نوروود وللالتصاق به ، فانها تنبذه لأن موته يهدد ابنها ، الأغلى لديها منه . لسوء الحظ ، وكما كتب هيوز المشهد ، لايتأكد القاريء مما إذا كانت كورا مجنونة أو واعية المرة الأولى بالأسلوب الذي اتبعه نوروود في الاساءة لها . وبغض النظر عن سبب تحولها ، فانها تبدو مرسومة بحرص أكبر وأكثر مدعاة للاعجاب من الشخوص الذكرية التي تملأ حياتها .

العقيد نوروود أيضاً شخصية شيقة . ومع أن هيوز كان يكتب دراما احتجاجية ، فقد نمذجه على المتعصبين العرقيين في أيامه و مالكي العبيد في القرن السابق ، لكن نوروود يكتسب واقعية في مجابهته الأخيرة مع بيرت ، فاذ يتجاوز هويته العرقية يصير ، مثل والد هيوز ذاته ، رجلاً يصطرع مع ابنه . وعندما يعجز عن شد الزناد في بندقيته ليقتل بيرت ، يخنقه بيرت . ومع أن بيرت تساءل فقط لماذا لم يطلق نوروود النار ، فالقاريء يخمن ، وربما تخميناً رومنتيكياً ، أن نوروود في اللحظة الحرجة أدرك أن بيرت هو حقاً لحمه ودمه وليس مجرد ولد زريبة يمكنه تجاهله.

استمرت موضوعة الاحتجاج خارج برودواي في (ألا تريد أن تكون حراً ؟) التي كتبها هيوز عام ١٩٣٧ ، وهي تاريخية موسيقية عن السود في أمريكا ، وفي (ضباب كبير أبيض) التي كتبها تيودور وورد عام ١٩٤٠ . ومع أن المسرحية الثانية استمرت أربعة وستين عرضاً فقط ، فقد صاغت دراما من الوجود المحيط المأساوي للزنجي بمرارة وتأثير يفوقان مافي أية مسرحية سابقة قدّمها محترفون في الولايات المتحدة .

المكان هو شيكاغو ، والزمن يغطي الفترة بين ١٩٢٢ و ١٩٣١ ، والمسرحية تعيد سرد المغامرات الفاشلة لفيكتور ميسون وأسرته . فبعد الاقتناع بأن السود لايمكن أن يعيشوا في أمريكا عيشاً مجزياً ، يشتري فيكتور ميسون أسهماً في باخرة النجم الأسود التي يخطط بها ماركوس غارفي لمساعدة السود في العودة إلى أفريقيا ، حيث سيعيدون تأسيس أنفسهم في الجماعة الجديدة . وتدعّم الحوادث اقتناعه بأن عليه أن يغادر : لقد حرم ابنه من منحة بسبب عرقه . وابنته واندا تترك دراستها بأمل كسب المال بغية اقتناء بعض الترفيّات التي تتمناها . لكنه رغم معارضة زوجته يلتصق ميسون التصاقاً مثالياً بأن خطة غارفي ستنجح . وينهار الأمل عندما يعتقل غارفي ويحكم عليه بتهمة الغش .

بعد تسع سنوات يصل آل ميسون إلى القاع . واندا صارت عاهرة. لز صار شيوعياً(!) الزوجة ترهن مثمناتها القليلة لتطعم العائلة.وعندما يأتي الوكلاء القانونيون لإخراج العائلة من البيت بسبب العجز عن الإيجار، يُقتل فيكتور ميسون وهو يحاول منعهم . وتنتهي المسرحية بالأمل اللامع في أن اتحاد البيض والسود قد يحسّن الأحوال في أمريكا، لكن المرء يتذكر بقوة أكبر صرخة لز البائسة : « لكأن العالم ليس شيئاً سوى ضباب أبيض كبير ، ونحن لانقدر أن نرى ضوءاً ولا مكاناً . »

بالمباينة مع الحياة القصيرة لهذه المسرحية في برودواي فان (غرفة في السماء) دغدغت برودواي في العام نفسه ١٥٦ عرضاً . إنها توهمية ملهاوية لكتاب بيض تستعيد الانماط الزنجية المألوفة في قصة مثقلة بالإيمان الديني البدائي والملهاة والغناء .

وصل عقد الاحتجاج ذروته في (ابن وطني) لرتشرد رايت ، ١٩٤١ ، التي صاغها للمسرح بول غرين ، المسرحي المحلي الأبيض الذي كتب مسرحيات عن الزنوج أكثر من أي مسرحي أمريكي آخر . هذه الرواية أساساً تقص حكاية توماس الأكبر ، الفتى ذي العشرين ربيعاً القادم من ميسيسيبي ، الذي يعيش مع أمه وأخته الأصغر وأخيه في غرفة موبوءة بالجرذان في أخمام غيتو الزنوج في شيكاغو . والأكبر وحش خلقه نظام أمريكا الاقتصادي والاجتماعي ، يتصف بالحسد والخوف والكراهية . إنه يحسد ويخاف ويكره البيض الذين يتحكمون بالمجتمع ، يملكون البيوت والمخازن في الأخمام، يحصلون على التعلم والشغل ، ويمنعون الفرص وحرية الحركة عن السود . والأكبر يكره أيضاً الزنوج لأنهم يشغلون المواقع الدنيا في أمريكا . وليحول دون الوعي بعجزه عن مساعدته أسرته ، يشيد جداراً من الكره بينه وبينها ولأنه لايستطيع إخفاء عجزه عن نفسه ، يكره نفسه أيضاً .

ثم يستأجره آل دالتون كسائق ، وهم ليبراليون بيض يستلّون بعض ثروتهم من بيوت الأخمام التي تشيد بيت الأكبر . ويؤمر الاكبر بايصال ماري ، ابنة دالتون، إلى مكان دروسها المسائية في جامعة شيكاغو . لكن ماري تصر على أن يوصلها الأكبر إلى لقاء غرامي مع حبيبها الشيوعي جان ، الذي يحاول تنسيب الأكبر إلى الحزب . وفي نهاية المساء ، يساعد

الأكبر الفتاة السكرى في الوصول إلى غرفتها ، حيث يفاجأ بأمها العمياء . ويوقن أنه سيكتشف ويتهم بالاغتصاب ، فيخنق الفتاة بلا قصد وهو يحاول منعها من الاستجابة إلى اسئلة امها . وبعد مطاردة ميلادرامية يغتصب اثناءها حبيبته الزنجية ، يقبض عليه ويحاكم ويعدم .

كانت (ابن وطنّي) كرواية إدانة قوية وصادمة لأمريكا . وإن كثيراً من التأثير العاطفي يأتي عبر التقديم الشخصي للأكبر : لقد شاهد القراء أمريكا بعينيه ، وصارت بالنسبة لهم عالماً من الرعب الأبيض . وقد حول اقتباس العمل إلى مسرحية كلاً من الشخصية والموضوعة . فقد أُنسن الأكبر وجعله أقل خوفاً ووحشية . في الرواية ، يعارك الاكبر أقرانه السود ليمنع نفسه من إدراك أنه أجبن من أن يشلّح رجلاً أبيض ، أما في المسرحية فمزاجه هو السبب الوحيد للعراك . في الرواية ، يهاجم حبيبته بوحشية ليمنعها عن إفشاء سره إلى الشرطة ؛ في المسرحية ، تقتلها الشرطة . ومع أن هذه التغييرات في الشخصية جعلت الأكبر فرداً أجدر بالتعاطف لدى جمهور المسرح ، فقد محت أطروحة رايت الرئيسية : أن المجتمع الأمريكي هو الذي صاغ من هذا الاكبر والأكبرين الآخرين وحوشاً تصير همجية لأنها خائفة . وفي المسرحية أيضاً مخبر أبيض يرتاب في الأكبر فيثبت جرمه بنجاح . وبالمباينة ، يتوضع الترّكيز في الرواية على حقيقة أن الأكبر ، كنتيجة لجريمته التصادفية ، يدرك للمرة الأولى أن برسعه أن يتفوق على البيض بذكائه . في الرواية ، يكتشف جرمه بالمصادفة مخبرون بيض لايرتابون بأكثر مما يرتاب النقيب ديلانو في المشاغبين السود الأبرياء مظهراً في قصة ملفل « بنيتو سيرينو » . وأخيراً فان (ابن وطنّي) ، ودونما فحص تمعني ، ميلودراما عن الشرطة

والحرامية أكثر منها مسرحية ذات أطروحة . ومع ذلك فقد عرضت ٩٤ عرضاً ، ورشحت لجائزة حلقة نقاد الدراما تلك السنة .

لم يختف الاحتجاج من المسرح خلال الأربعينات . لكن نهاية الحرب الثانية وانتصار الديمقراطية الظاهري أنعشا الآمال المثالية في الإخاء والتفاهم . وبينما كتب المسرحيون البيض عرائض لأجل دمج الزنوج ، انصرف المسرحيون السود إلى تعليم الجمهور الأبيض بالكتابة الأكثر واقعية عن مشاكل الماضي والحاضر .

في (أرضنا) ، ١٩٤٧ ، وصف ثيودور وورد جهود السود المعتوقين بعد الحرب الأهلية . ومع أن المسرحية تتبلور على خيانة الولايات المتحدة للعبيد المحررين ، الذين وُعدوا بأرض والذين أجبروا على توقيع تنازل عن حقوقهم ثم أبعدوا أخيراً بواسطة الجيش الاتحادي ، لقد أعطي اهتمام كبير بشخصية العبيد أنفسهم وبمشاكلهم غير المتعلقة بالأرض .

في ١٩٥٤ ، وفي مسرح خارج برودواي ، قدم وليم برانش (بخطيئة رائعة) قصة حادثة هامة في حياة فردريك دغلاس ، الذي نجا من الرق وكرس نفسه لإلغاء ذلك الشر من الولايات المتحدة . فخلال فترة من الزمن ، دعم دغلاس جهود جون براون في مساعدة العبيد على تحرير أنفسهم بالفرار وبحرب العصابات ضد المزارعين الجنوبيين . ولكن عندما قرر براون مهاجمة الممتلكات الاتحادية ، اضطر دغلاس إلى الاختيار بين أمرين كريهين : إذا رافق براون فسيضحي بحياته في بعثة يعتبرها انتحسارية ؛ وإذا رفض فسيرى البعض فيه خيانة جبسانة للقضية . والمسرحية قصة جهود دغلاس كي يقدم على اختيار .

في ١٩٥٦ ، وخارج برودواي، مسرح لوفتن متشل في (أرض وراء النهر) حادثاً أقرب في تاريخ الأمريكيين السود، وأعادت المسرحية سيرة جهود السيد دولاني الباسلة لمساعدة الاطفال الزنوج على التسجيل في مدارس مخصصة للأطفال البيض ، حيث التسهيلات والمؤونة والتجهيزات تعد بنوعية أعلى من التعليم مما يتوفر في الهياكل العتيقة المخصصة للأطفال السود . تاريخياً ، نجح السيد دولاني ، وهو كاهن في كارولاينا الجنوبية فقضيته أقنعت المحكمة العليا بالحكم في ١٩٥٤ أن على جميع المدارس المدعومة مالياً من قبل الحكومة أن تقبل التلاميذ دونما قيود قائمة على أساس العرق والدين . ومع ذلك فقد أجبر السيد دولاني ، تاريخياً كما في المسرحية ، على انقاذ حياته بالهرب ليلاً من جيرانه البيض الممرورين الحانقين على الشروط المتغيرة .

بلغت الدراما المحترفة س الرشد في برودواي خلال الخمسينات . في ١٩٥٣ ، روى لويس بيترسون في (قم بخطوة عملاقة) قصة زنوج شماليين متعلمين ، ليسوا بدائيين ولا مقرفين وإنما لديهم مشاكل . والداعية ، سبنسر سكوت ، عضو في الأسرة الزنجية الوحيدة بجوار فيلادلفيا ، بنسلفانيا . عندما يبلغ سن النضج الجنسي يغدو معزولاً عن أصدقائه البيض السابقين ، الذين عادوا لا يدعونه إلى بيوتهم ولا يزورونه . ويحاول اكتشاف الزمالة بين أفراد عرقه ، لكنه لايستطيع التكيف مع الزنوج الذين يراهم في الحانات . وإذ ينعزل عرقياً ووضعاً اجتماعياً يتوحد إلا عن جدته التي تحبه ولكن لاتستطيع تأمين الزمالة التي يتطلبها فتى مراهق ، ولم يدع بيترسون بأن لديه حلاً . ففي نهاية المسرحية يظل سكوت معزولاً .

استمر عرض (قم بخطوة عملاقة) ستة وسبعين يوماً . وتبعتها في العام التالي (السيدة باترسون) ، وهي قصة أسعد عن أحلام اليقظة عند فتاة زنجية : تيدي هيكس تريد أن تكون امرأة بيضاء ثرية مثل السيدة باترسون التي تستخدم أم تيدي ، لكنها تحلم أيضاً بحياة مثيرة مع « السيد د. » من الجحيم . في المآل ، تنسحق الأحلام وتواجه تيدي الواقع . وقد استمر عرض المسرحية مئة يوم ويوماً ، وكاتباها تشارلز سبري الأسود وغرير بونسون البيضاء ، مستفيدة من أن إيرثا كيت الممثلة المشهورة هي التي لعبت دور تيدي .

انقطع الاتجاه نحو المشاكلة بظهور مسرحية لانغستون هيوز (سماوي ببساطة) ، عام ١٩٥٧ ، وقد صممت للمسرح التجاري ووصلت إلى برودواي بحالة أضعف من (بسيط يتخذ زوجة) ، وهو الكتاب الذي صيغت منه المسرحية . إن المتضرر الرئيسي من الاقتباس هو جس ب سيمبل (بسيط) نفسه . ففي قصص وحوارات الكتب المؤلفة عن بسيط ، يكتسب جس أبعاد بطل شعبي . ومع أنه يشرب ويتعاطى مع النساء ، ويجد صعوبة في دفع الإيجار ، ويتكلم بغزارة وبأخطاء نحوية فادحة ، فان حماقاته لاتنقص أبداً جلاله . فمثل آلهة اليونان وأبطال الأساطير المختلفة ، هو أوسع من الحياة . وقد يكون مناسباً القول بأنه ، مثل كورتز بطل جوزف كونراد ، يبقى في الذاكرة كصوت بصورة رئيسية ، صوت ينطق في هذا المجال بالحس السليم حتى عندما يبدو المتكلم عاطفياً وغير منطقي . وإذ اختزل إلى أبعاد تصلح للتمثيل فقد بسيط جلاله . في المسرحية يقعي تحت ساقيه ليراقب خطيبته جويس وهي تغير ملابسها ، ويقوم بألعاب بهلوانية ، ويرمى به من سيارة على مؤخرته ، ويزج زجاً مسخرياً في سرير مستشفى وساقاه مجرورتان ،

ويحاول بطريقة عاطفية ومضجرة أن يصلح نفسه ليكسب جويس.
باختصار، إن واقع بسيط باعتباره تجسيداً لروح الطبقة الزنجية العاملة قد اختزل إلى ذبابة بار في هارلم، وإن البطل الشابلني الساخر يتقلص إلى فتى تهريجي من النموذج الذي أشاعه ستان لوريل وأوليفر هاردي ولو كوستلو.

الأذى الرئيسي الثاني الناجم عن الاقتباس عانت منه المادة نفسها. فمع أن الحوادث في الكتاب تنقل إلى المسرحية، فهي تخدم عموماً كصنيعة مقبولة لتفلسفات بسيط. بالتالي يصير مهماً، لا الحادث نفسه بل رد الفعل الذي يستدعيه من بسيط. وفي عرض على مسرح برودواي يحتاج الأمر إلى تكريس الحركة وتقليص تأملات بسيط. وفي النتيجة بذل جهد كبير غير ضروري لتقديم محاولة بسيط الفاشلة لاغواء جويس ولمطاردة بائع البطيخ لمامي، وللمصاعب المنزلية عند بوديديلي وآرسي. وفشل الجهد المبذول لإمتاع برودواي، وتوقف العرض بعد اثنين وستين يوماً.

بعد عامين أحرزت لورين هانزبري ذلك النوع من النجاح الذي حلم به أوائل الكتاب المسرحيين السود الأمريكيين. لقد فازت (زبيبة في الشمس) بجائزة حلقة نقاد الدراما كأفضل مسرحية لموسم ١٩٥٨ — ٥٩. واستمر عرضها ٥٣٠ يوماً.

(زبيبة في الشمس) هي حقاً مسرحية عن أحلام قاطني الغيتو. إن آل يونغر، المتحدرين من خمسة أجيال من العبيد والمرابعين، ينزحون شمالاً بأمل تحقيق أحلامهم. لكن أحلامهم تموت في شيكاغو. إن وولتر لي يونغر رجل في الخامسة والثلاثين، لكنه مجرد سائق لا يستطيع

أن يعيل أسرته إعالة كافية ، لا يستطيع حتى أن يجهز غرفة نوم لابنه الذي ينام على قاطع في غرفة الجلوس . واخته بينيثا تريد أن تصير طبيبة رغم أنها تدرك الإرهاق المالي الذي يسببه تعلمها للاطفال . أما زوجته الحامل فتتعذب من ادراكها أن العائلة لا تتحمل طفلاً آخر . ووالدته تريد السعادة لأبنائها ، وحديقة لها ، لكنها تشاهد البلي والحزن في الأبناء ، وفي أرض الاسمنت التي قام عليها غيتو شيكاغو لاتجد مكاناً لأكثر من أصيص فيه نبتة تضعه على حافة الشباك .

ولكي يكسب وولتر لي مالاً يعيل به أسرته ، يرغب في شراء أسهم بمخزن كحول ، بالمال الذي تلقته أمه من التأمين على حياة أبيه ، الذي مات من إرهاق العمل . لكن الأم ترفض بسبب إيمانها أن مخازن الكحول لا أخلاقية ، ولأنها تريد استخدام المال في شراء بيت للأسرة . ويسرق وولتر لي قسماً من المال لكنه يخسره في عملية نصب. وتدفع الأم ثمن بيت نقداً ، لكن البيت في منطقة لم يقطنها السود قط : لقد منعتها التكاليف الباهظة من شراء بيت في منطقة زنجية . ورغم تهديدات المعارضة من جيرانهم الجدد ، يقرر آل يونغ الانتقال إلى البيت الجديد ، آملين بتحقيق حلم واحد أخيراً .

لم تقدم لورين هانزبري أسرة يونغ تقديماً مثالياً . فوولتر لي يونغر يعاني من إحباط مرير لأن لاأحد من أسرته يوافق على خطته لتوظيف مال التأمين في مخزن الكحول . ودون أن يجسد النبل المثالي ، يبحث عن الكرامة والنضج . وكما يقول : « أنا في الخامسة والثلاثين ، متزوج منذ أحد عشر عاماً ولي ولد ينام في غرفة الجلوس — وكل ما لدي لأعطيه قصص عن معيشة البيض الغنية . » إنه يؤمن بأن الزنجي الذي يرغب في النجاح يجب أن يقلد البيض .

على العكس منه أخته بنيثا (بيني) التي تستلهم كبرياءها العرقية جزئياً وجزئياً محاضرات خاطبها الافريقي ، والتي تحاجج ضد اندماج العرق الزنجي في الثقافة الأمريكية . وبينما يركز وولتر مادياً على جلب المال ، تريد بيني أن تصير طبيبة لأن رغبتها كانت منذ الطفولة أن تساعد الآخرين .

أما الأم التي لاتهتم بالمال ولا بالغزوات العرقية فتتمنى فقط أن تؤمن النظافة والحشمة لأسرتها . وعندما تتسلم مال التأمين الذي تركه زوجها ، تضبط نفسها عن منح عشرة آلاف الدولارات إلى الكنيسة فقط لأنها ترغب في مساعدة ولديها على تحقيق أحلامهما . إنها تريدهما أن يحترما نفسيهما ويحترما الآخرين .

وآل يونغر يختلفون حتى في مواقفهم تجاه عرقهم . ومع أن وولتر يضع اللوم على تخلف العرق الزنجي في كونه ذا مركز اقتصادي أدنى ، فهو يستجيب لإيقاعات التسجيلات الموسيقية الإفريقية . وبيني تتبين الحاجز الذي يفصلها عن الزنوج المتعجرفين الذين يمتلكون الثروة ، لكنها تعتبر نفسها حاملة صليب لأجل عرقها ودفاعاً عنه . إن آل يونغر أفراد في شخصياتهم ومواقفهم تجاه الحياة ، لكنهم يجدون وحدة فقط في إيمانهم المشترك بأهمية احترام الذات ، وهي فلسفة لاينفرد بها العرق الزنجي .

تتضمن المسرحية أيضاً زنجياً أثرى – حسن اللباس ، حسن التعلم ، متساهل تجاه سود الطبقة الدنيا ، وموضع هزء بالمقابل لدى أناس تلك الطبقة الأدنى اقتصادياً . ويتباين معه إفريقي فخور بقوميته ومزدر للسلوك الاندماجي بين السود الأمريكيين .

لقد قيمّت المسرحية كملهاة لأنها مسلية ، لكنها تظل التقديم الأعمق بصيرة للزنوج في تاريخ المسرح الأمريكي .

ومن المشجع أن نلاحظ كون المسرحيين الأمريكيين الأفارقة قد تحرروا في الخمسينات فأسكنوا في مسرحياتهم سوداً مفردنين لا منمطين. ويشير هذا بوضوح إلى أن التصورات الشائعة تتغير . مع ذلك ، يظل الأمريكي الأفريقي موضوع غرابة بالنسبة للمسرح الأمريكي المحترف. وطالما استمرت هذه الحالة ، فان الفرص الرئيسية أمام المسرحيين الأمريكيين الأفارقة ستظل كامنة في مجموعات مسرح الهواة . فرغم الجوائز الأخيرة ، ليس المسرحي الأسود قوة ذات دلالة في المسرح الأمريكي المحترف .

حول المسرح "المنبثق"

بقلم اوفتن متشل

عندما كنت أترعرع في هارلم ، أنزل التأثير المتصاعد لوسائل السينما الستار على مسارح جماعتي الشرعية الثلاثة : لنكولن ، لافاييت ، الحمراء. وفي المآل صارت هذه البيوت بيوت تهريج مسرحي تُحشر بين فصوله الأفلام كالشطائر . وفيما بعد بدأ شارع أبولو الـ ١٢٥ صعوده المديد، ويبقى حتى هذا التاريخ واحداً من الصالات القليلة « الحية » في مدينة نيويورك.

لقد أثبت التغير باتجاه بيوت الأفلام أنه مضعف للقلب . فوسائل الصور المتحركة كانت حينئذ تصعد إلى موقعها المسيطر ، بمعنى تخريب الصورة السوداء – وكانت البداية مع فيلم (ولادة أمة) الغادر ، الذي منح الحرب الأهلية للجنوب ورسم الشعب الأسود كمتوحشين . إن أفلام العشرينات والثلاثينات كانت مماثلة في غدرها . إنها لم تعكس الحياة السوداء كما شاهدتها يومياً في هارلم ، وقد وجدت تقديمات الناس السود أكثر صدقاً بكثير في مسارح هارلم الشرعية الثلاثة . لكن هذه المسارح – مثل المسارح البيضاء في ذلك الوقت – تراجعت أمام هجوم آليات هوليوود .

شاهدت عديداً من هذه الأفلام مع أخوة وأخوات من منطقة هارلم. عموماً ، كنا نلتقي كل سبت ، ونجلس لنشاهد العروض أطول مدة

ممكنة . وعندما بدا قسم معين من أحدها غير صادق كنا نصيح : « ياهذا ، لاتجلب لنا هذا الخداع الأحمق ! » وكنا عادة نثب من مقاعدنا معاً ونضرب عليها ثم نمشي خارج الصالة .

وكان الفيلم الخاص الذي أثار غضبنا يتناول حياة جورج غرشوين ، الرجل الذي – بكلمات لانغستون هيوز – « كتب (بورغي وبس) في علّية بقلب المدينة وهو يتطلع نحو هارلم فيما كان الدوق يركب القطار درجة أولى . » على أية حال ، في الفيلم نقاش كثير عن انسحار غرشوين بالجاز ، وفيما بعد أعلن بول وايتمان – الذي سمي فيما بعد باسمه الصحفي « ملك الجاز » – أن سيجعل الجاز محترماً بأخذه إلى قاعات الحفلات الموسيقية .

وهكذا كان . باختصار ، ضربنا نحن المراهقين على كراسينا ، مشينا في صف واحد أمام الجمهور وخرجنا من المسرح صارخين بكلمة السر كما لم يصرخ بها من قبل . وقفنا في الخارج أمام المسرح نحث الناس على ألا يبتاعوا التذاكر . وأقبل المدير من المسرح وأراد أن يعرف اعتراضاتنا . وتركنا ويلي ، واحداً منا ، ليخبره . وأخبره ويلي أن « الأمر هوهو » ، مثلما كان لأمد أطول مما ينبغي . قال ويلي :

« يارجل ، ماذا تحاولون أنتم القطط أن تُنزلوا في هذه البلاد ؟ وكيف لذلك الرجل وايت – هاف – مان(١) أن يجعل موسيقاي محترمة ؟ أنا أعزف تلك الموسيقى بين صعودي الدرج وإحساسي بالجوع ، وهي ترنّ محترمة

(١) وايتمان ، اسم المؤلف ، يعني الرجل الأبيض ؛ وايت – هاف – مان تعني نصف رجل أبيض وواضح أن ويلي يريد بذلك احتقاره .

بالنسبة لي ! مايحاول ذلك الرجل قوله هو : « كي أكون محترماً عليّ أن أتصرف مثله . » حسناً ، أنا لست مثله ولا أريد أن أكون مثله . »

وقمنا بمزيد من الصراخ ، لكن ذلك الرجل لم يفهم كلمة مما قلنا. وبعد سنوات عديدة مايزال ذلك الرجل لايفهم أو أنه لايريد أن يفهم. بل أسوأ من هذا ، لايبدو أنه يفهم أننا لانهتم سواء فهم أم لا . لقد أشارت عقارب الساعة إلى مابعد منتصف الليل بكثير ، وقد شاهدنا سندريلا عارية تماماً . وإذا سمح لي بالاستمرار في تغيير المجاز ، فنحن نعرف أن لديها إجازة في الشيخوخة . إنها جبانة .

إنها – أو إنه – لم تغير ثيابها الداخلية طيلة السنوات هذه . الآن ، أن يكون المرء قذراً أو وسخاً مسألة شخصية ، طالما لن أضطر إلى التخويض في ذلك القذر . لسوء الحظ .جلبت السنوات الأخيرة هذه الرائحة إلى غرفتي الأمامية . وكان علي أن أتكيف مع حقيقة أن كل مرة تقريباً يفتح فيها رجل أبيض غربي فمه، يهين رجلاً أسود . وأنا ألفت الانتباه إلى انتخابات ١٩٦٨ الأمريكية لإثبات هذه المقولة . فهنا خاض معركة القانون والنظام الناس الأكثر خروجاً على القانون والنظام في العالم الغربي. هنا ، المنافق الذي كان أسلافه حثالة أوروبا يغني ممجداً الرجال الغزاة المتوحشين ، الذين قاموا بالقتل الجماعي للرجل الأحمر واستعبدوا الأسود . هنـــا ، يظل الأبيض الفقير أجهل من أن يدرك أنه هو أيضاً كان عبداً وما يزال .

الرائحة القذرة تخترق جميع مناطق الحياة الغربية ، وخاصة في الفنون . لقد جعلت أدوات للكذب لا للصدق ، مدعماً في الأماكن

الرفيعة الغريبة بما يسمى الناس ذوو النوايا الحسنة. في الخمسينات قدّم المعلق والمنتج التلفزيوني ديفيد سسكند كلاً من سيدني بواتييه وهاري بيلافونتي . وقد كان النقاش عن الرجل الأسود في المسرح الأمريكي. قال سسكند إن فنان المسرح الأسود يعتمد على تطور المسرحي الأسود وأضاف :

« كان عندنا رتشرد رايت . . . . » ثم تقطع صوته وهز كتفيه . وانتصبت في كرسيّ ، آملاً أنه يتذكر بواتييه أنه كان يقيم في منزل أليس تشايلدرس عندما كتبت (فلورنس) ، وأملت أيضاً أن يذكر الشواء الذي كان يتناوله في هارلم والذي صار بطاقة مرور لـ (أليس متعجبة) التي كتبها أوسي ديفيز ، و (القدم الأخرى) و (عالم من رجال) لجوليان ميفيلد ، أملت أيضاً أن يذكر بيلا فونتي أن العظيم جون أوليفر كيلنز كان من جماعته ، وأنه باسمه الأصلي هارولد ج بيلافونتي قد ظهر في مسرحية أبرام هيل (في شجار المناضل) . لكن الفرصة لم تعط لأي من هؤلاء الفنانين العظام ، وهكذا ــ أغلقت الجهاز .

كان حظي أقل عندما اقتربت مني الرائحة للمرة الثانية . في ١٩٥٧ ، افتتحت مسرحيتي (أرض وراء النهر) في مسرح غرينتش ميوز في نيويورك مع مراجعات طيبة إجماعية . لكن فرحي بالمراجعات تلاشى عندما قرأت زوايا المدح لمسرحيتي لكونها مسلية ومنيرة . وقد أشاد ناقد بارز بحس الفكاهة عندي وبيّن أني

« لم » أكتب مسرحية دعائية . والحقيقة هي أن النقــاد امتدحوني لما « لم » أفعل أكثر ممــا مدحوني لمــا فعلت . وكان هــذا عــدلا معقولاً ، أيضــاً ، ولكن عندما يقرأ المرء أني كتبت عن كائنات بشرية كانت أناساً ســوداً ، يغدو سبب اســتيائي واضحاً . هــذه المراجعات جلبت النــاس إلى مكتب البريد على أيــة حال ، وقررت ألا أسعى وراء صــيد ثمين ، حتى عندما يكون ثمرة جهــد طويل . وبالكاد حزمت أمري ، عندما رتب وكيلي الصحفي عــدة مقابلات لي . وفي هذه المقابلات ، التقيت مجموعة فاتنــة من الصحفيين البيض وقد كتبوا أشياء عذبة عني ، لكن ما أقلقني كان الاشارة المستمرة إلى « المسرحي الأسود المنبثق . »

حذرتهم من هذا الاستعمال . أولاً ، لم أشعر أني قد انبثقت لتوي إطلاقــاً . لقد جلست الليــالي سنوات طويلة أكتب المسرحيات وأعيــد كتابتها . اثنتان منها — سلالة بانكروفت والقبو — نجحت على مسارح نيويورك قبل كتابة (أرض وراء النهر) بزمن طويل . لكن ما أقلقني أكثر من محنتي هو الحقيقة الواضحة في وجود المسرحيين السود خلال زمن أطول ممــا يهتم النــاس بالاعتراف بــه . وواضح أن نعت المسرحي الأسود بأنه « منبثق » هو طريقة أخرى يتبعها العالم الغربي للتستر على حقائق الاتجاهات الثقافية ، وخاصة بما يتعلق بالمجموعات غير البيضاء . إن أعمال المسرحيين غير البيض يجب أن تكون معروفة لدى أي واحد استأنس قليلاً بالمسرحين الصيني والياباني . وإذا لم تخني

الذاكرة ، فان رجلاً من أصل إفريقي – الكماندر دوماس الابن مؤلف (كاميليا) – هو المسؤول عما صار معروفاً باسم « المسرحية المتقنة . »

لقد أبدع السود في أمريكا للمسرح منذ زمن أطول مما يهتم أحد بادراكه . ففي وقت ما خلال القرن الثامن عشر ، أبدع العبيد السود في المزارع الجنوبية الشكل المسرحي الغنائي . وهذا الشكل هو بداية النمط الملهاوي الموسيقي في أمريكا ، وقد صممه العبيد لهجاء سادة العبيد . وكان فناً فريداً مؤثراً مهلكاً حتى شاهده البيض ، نسخوه ، واستعملوه لتقديم الأسود في شكل كاريكاتوري . وقد استُعمل احتجاج الأسود لتدمير هذه الصورة .

في القرن التاسع عشر ، وبالتحديد عام ١٨٢١ ، كان كاتب المأساة الأسود جيمز هيولت صاحب المبادرة في تشييد مسرح غروف الافريقي في مدينة نيويورك . وهذا المسرح ، القائم بين شارعي غروف وبليكر ، عرض خوالد المسرح لجمهور السود الأحرار . وكان مصدر إلهام للعظيم آيرا ألدردج . وقد ضايقت الشرطة الشركة ، وغالباً مااعتقلت الممثلين أثناء الأداء . وكان الممثلون يعودون فور إطلاق سراحهم ويستأنفون التمثيل . كذلك خلقت الغوغاء من البيض اضطرابات في المسرح مما اضطر الادارة إلى تعليق لافتة تطلب من البيض الجلوس في مؤخرة الصالة لأن « البيض يعرفون كيف يحسنون السلوك في عرض صمم لسيدات وسادة ملونين . »

وفي حين لاحق حطمت الغوغاء البيضاء مسرح غروف الافريقي . وبتدميره أدرك آيرا ألدردج العظيم أن لأمريكا القليل مما تقدمه لفنان المسرح الأسود . وأبحر إلى أوروبا حيث احتفى به الملوك . ومما له دلالة أن نلاحظ أنه بعد أقل من عامين لتركه هذه الشواطيء ، احتفى المسرح في نيويورك بنمط الناس السود المقأقئين الملخبطين — فقد قدمهم أبيض يرتدي وجهاً أسود .

وقد وصل المسرحي الأسود إلى درجة من الصعود قبل الحرب الأهلية بزمن طويل . فالعبد السابق وليم ولز براون كتب (الفرار أو وثبة إلى الحرية) . وفي ١٨٥٣ كتب وليم لويد غاريسون في (المحرر) عن قوة هذا المسرحي وفصاحته .

على أية حال ، بقي الشكل المسرحي الغنائي قوة مسرحية سائدة . وبعد الحرب الأهلية انضم الممثلون السود لنمط المسرح الغنائي السائد وصاروا «كاريكاتور الكاريكاتور» ، كما كتب جيمز ولدونجونسون . وقد كان جيمز بلاند رجل مسرح غنائي بارزاً ، وهو الذي ألّف « أعدني إلى فرجينيا العتيقة » و « في المساء تحت ضوء القمر » . وفي القسم الثاني من القرن التاسع عشر ، انطلق لفيف من السود ليدمروا هذا الشكل ويقيموا المسرحيات الموسيقية . وكان بين هؤلاء : بيرن وليمز ، جورج ووكر ، جسه شيب ، أليكس روجرز ، بوب كول ، ج روزا موند جونسون ، ويل ماريون كوك وبول لورنس ضنبار . وبفعلهم هذا خلقوا نمط الملهاة الموسيقية التي تدر الآن ملايين الدولارات .

كان المسرحي الأسود يعمل . بوب كول مع ج روزاموند جونسون، مؤلف « ارفع كل صوت وغنّ » كتبا أوبرا (القمر الأحمر) و (فرقة

الفراشة المروعة) . وفي نيسان ١٨٩٨ قدم السيد كول بأداة عرفت باسم (رحلة إلى كونتاون) ، التي مثلت في مسرح النهج الثالث . هذا الشاب المتعدد المواهب مات في عمر مبكر وجلب اليأس لعشاق المسرح الأسود .

مؤلفان آخران بارزان كتبا للمسرح هما بول لورنس ضنبار وويل ماريون كوك . وقد استقبل كتابهما (كلوريندي — أصل الرقصة الزنجية) استقبالاً حسناً . وخلال هذه الفترة أيضاً كان جسهشيب وآليكس روجرز يبدعان أعمالاً لبيرت وليمز وجورج ووكر . وبعد عدد من « وسائط الطريق » اقتحمت شركه وليمز ووكرر برودواي بموسيقية أصيلة سميت (في داهومي) . وقد انتقل هذا العمل إلى لندن حيث عرض عاماً كاملاً . وقدم بعرض مطلوب في قصر بكنغهام عام ١٩٠٣

وكان كتاب لشيب وروجرز موضوع الموسيقية التالية لوليمز و ووكر : (في الحبشة) . وبالمناسبة وصف أحد نقاد نيويورك هذه الموسيقية بأنها « ذات حاجب أعلى مما ينتظر من عرض أسود . » وقد ابتدأ ويل ماريون كوك المحلقة : أغنية إجلال للشمس الغاربة . وتروي القصة عن حصول ووكر على بعض المال وأخذه وليمز وأصدقاء آخرين إلى الحبشة . وهناك تجول بيرت المضحك الأشعث داخل وخارج الأرضيات الملكية الإفريقية ، مبايناً بجمال بين شروط حياة الأمريكيين الأفارقة والأفارقة أنفسهم .

وكان العرض التالي (أرض باندانا) ، وقد قدم تعليقات أكثر لذعاً عن علاقات البيض والسود في الولايات المتحدة . ويروي هذا العمل ، الذي انتج عام ١٩٠٨ ، عن لفيف من السود أرادوا الاغتناء بسرعة .

اشتروا أرضاً في قطاع أبيض من مدينة ، ومضوا إلى بيعها بسعر مضاعف إلى البيض . وإذا لم يكن هذا هجوماً على هراوة كون الزنجي رعديداً ، فالانسان غير موجود .

مرض جورج ووكر أثناء فترة العرض . وأدى إلى اعتزاله ، فمضى بيرت وليمز وحده في (السيد لود من كول) . وبعدها دخل أيضاً في (الحماقات) بدعوة من ابراهام إرلانغر .

بحسب مايعرف الكاتب فان بيرت وليمز كان الوحيد الذي عمل على مسرح في مركز المدينة بين عامي ١٩١٠ و ١٩١٧ . وكان السود مبعدين عن برودواي كممثلين ورعاة عروض . ولم يكن هذا تصادفاً . كان نتاجاً للتخريب الذي جاءت به فترة إعادة الإعمار ، من نوع الردة نفسها التي تواجه السود اليوم في أمريكا . ويومئذ كانت المحكمة العليا في الولايات المتحدة موحى لحقوق البيض وللعرقية المشرئبة ، مدعماً بقرار بليزي وفرغسون الذي دعا إلى عقيدة منفصلة ولكن متساوية . وكانت بنية السلطة الأمريكية قد وضعت « شارة » على اللون ، وصارت دارجةً مهاجمة السود في الصحافة ومنبر الوعظ والأماكن العامة . وظهرت قوانين جيم كرو (الزنجي المحتقر) على رفوف الكتب في الولايات الجنوبية ، وامتطى ناصية الليل غوغاء الخطف والقتل . والتهبت التظاهرات العرقية في المدن ، واستمر اغتصاب الامريكيات السوداوات .

سيطرت المصالح الاقتصادية الكبرى على المسرح الأمريكي . واستلمت مجموعة قوية ، عرفت باسم نقابة التكتل المسرحي ، كل الحجوزات والاستئجارات والفصل من العمل . وعاقبت نجوماً بيضاً بارزين لأن هؤلاء لم يتعاونوا معها ، وأجبرت سارة برنارد العظيمة والسيدة دوايت

فيساك على الظهور في مسارح من الدرجة الثانية . هكذا إذن كان جرس الأمة المؤلفة من « بارونات المطاط » .

كان الهجوم على الشعب الأسود في مدينة نيويورك بلا رحمة . فقد دخل الغوغاء البيض منازل السود وضربوا النساء والأطفال . وتعين على السود العائدين من الشغل أن يلتقوا بسود آخرين في زوايا الشوارع ليمشوا معاً . وكان هذا النوع من الإرهاب هو الذي جعل كثيراً من السود يرحبون بتطور الجماعة المعروفة باسم هارلم .

من ١٩١٠ إلى ١٩١٧ عمل فنانو المسرح السود بصورة رئيسية في منطقة هارلم . في ١٩٠٩ ، قدم إيدي هنتر ، الكاتب الممثل المنتج ، عروضاً في مسرح كريزنت (الهلال) ، في موقع لينوكس تيراس اليوم. وقد كتب السيد هنتر الكثير من العروض التي قدمت على كريزنت ، وخاصة (الذهاب إلى السباقات) و (معركة الذين ركضوا) . وبالإضافة إلى ذلك ، قدمت وسائل أخرى ، بينها أوبرا (إفريقي من كرال(١)) لهاري لورنس فريمان . وفي نهاية الشارع ، قرب نهج لينوكس نهض مسرح لنكولن حيث قدم هنري كريمر وس . هـ . ددلي مسرحيات ناجحة.

الأمريكيون البيض أناس غريبون . رغم حقيقة أنهم يريدون السود مبعدين ومنكفئين ، فللبيض حاجة مزمنة في الركض إلى الأماكن السوداء. وهكذا تبع البيض السود إلى هارلم ليشاهدوا عروضهم ويجلسوا في نواديهم الليلية . في ١٩١٣ ، عندما افتتحت (حماقات البلدة المظلمة) ج . ليوبري هيل في مسرح لافاييت بين الشارع الـ ١٣٢ والنهج السابع،

---

(١) في جنوب افريقية .

كتب أحد النقاد : « لقد بدا مثل افتتاح في برودواي . » وقد اشترى فلورنتز زيغفريد اختتامية المسرحية لـ (حماقاته) هو . وقد بيعت إلى برودواي كثير من السكتشات في مسرحية أخرى هي (الظلموية) لأوبري لايلز وفلورنوي ميللر .

وعرضت لهما عام ١٩٢١ (تطوح قُدُماً) بأغان وموسيقى ألفهما نوبل سيسل ويوبي بليك . وكانت ضربة هائلة ، ابتدأت الفترة التي صارت تعرف باسم النهضة السوداء . وتبع ذلك تقديمات متعددة لهذا العرض وكذلك لـ (الطيور السود) . وشوهدت (كيف صار ؟) لأيدي هنتر على برودواي عام ١٩٢٣ ، مع ذلك العازف العظيم للجاز سيدني بتشت .

بين الكتاب السود الآخرين خلال العشرينات ويليس رتشاردسون ، مؤلف (ثروة المرأة الضئيلة) ، وجيرالد أندرسون الذي كتب (مظاهر)، ووالاس ثيرمان المشارك في تأليف (هارلم) . وكانت ثمة أعمال ليولالي سبنس وراندولف ادموندز الغزير الانتاج ، مؤلف تسع وأربعين مسرحية.

إن مايسمى بالمسرحي الأسود المنبثق قد انبثق منذ عهد طويل .

أما الثلاثينات فقد شاهدت كتاباً ممتازين يفوق عددهم مايمكن التطرق له هنا . (الخلاسي) للانغستون هيوز عرضت على برودواي لوقت طويل طويل . وعرضت (اركضوا ياصغار) ، مسرحية هال جونسون الجميلة في برودواي وهارلم . وكانت ثمة (زيت التربنتين) لـ ج . أوغستس سميث ، و (الرجل المشعوذ يموت) لرودولف فيشر . ومسرحيات جورج نورفورد وأبرام هيل ووليم آشلي وفرديناند فوتور التي

إنتجها ديك كامبل وممثلو روز ملك كلندن ، كما قدم المسرح الزنجي الأمريكي مسرحيات أبرام هيل وتيودور براون وأوين دودسون ، وكتاب سود آخرين . ويقال إن الممثل المحترف جون بروكتور كتب تقريباً (أنا لوكاستا) للمسرح الزنجي الأمريكي .

في الخمسينات كانت ثمة (مدالية لأجل ويلي) و (بخطيئة رائعة)، لوليم برانتش و (مجرد بسيط نوعاً ما) و (ذهبٌ عبر الأشجار) و(إزعاج في العقل) لأليس تشايلدرس و (أرضنا) لتيودور وورد . كذلك كتب لويس بيترسون (قم بخطوة عملاقة) ، وسيدني إيستون (الآنسة ترودي فير) وسالي هاوورد (الجقل) ، وأيضاً مسرحيات لفرجيل رتشاردسون وجوليان ميفيلد وأوسي ديفيز وغرترود جانت وأليفر بتشر وهذا الكاتب .

شاهدت برودواي (السيدة باترسون) لتشارلز سبري ، وكان ثمة مسرحيتا لورين هانزبري الممتازتان . وكذلك جيمز بولدوين . وشاهدت المسارح خارج برودواي أعمال لوروا جونز ودغلاس تيرنر وورد . و س . برنارد جاكسون . وشاهدت هذا الصيف عمل تدشاين الممتاز . وكذلك إد بولنز . وكلما تلفت حولي رأيت كاتباً أسود آخر — سارا فابيو .

« انبثاق » من أي نوع يحفر هؤلاء الناس ؟

لقد ذكرت بحادث خلال كتابتي لـ (الدراما السوداء) . فقد عدت إلى بيتي بعد يوم من البحث وسألتني زوجتي كيف كانت الأمور. أخبرتها بعمل اليوم — توثيق الأرض التي كان يمتلكها السود عندما كانت

مدينة نيويورك تدعى نيو أمستردام في القرن السابع عشر . أخبرتها عن السود الذين امتلكوا أرضاً حول حديقة البلدية ، على طول الشارع الـ ٢٣ وشارع بيل ومناطق أخرى .

أخبرتها أيضاً عن الحرفيين المهرة والأطباء الذين كانوا في نيو أمستردام . ونظرت إلي وسألت :

« من أين يحصل الناس على هذا الهراء . أن الشعب الأسود كله كان عبيداً ؟ » وهتفت بها : « الناس البيض كتبوا كتب التاريخ هذه ! وهم يكتبون مسرحيات عنا ويعرضونها بينما نحن نعرق ونجهد لكي نسمع . »

وكانت محاجة كبيرة . وفجأة توقفنا وضحكنا . عرفنا نحن الاثنين أن العدو الحقيقي جعلنا نتحاجج . وكان ذلك مسلياً ، لكنه جدي جدية قاتلة . باختصار ، كان طريقة أمريكا في القتل الجماعي .

المسرحيون السود
لوفتن متشل ، أوسي ديفين
دوغلاس تيرنر وورد

بقلم : س. و. ي. بيغزبي

١

إن أسماء المسرحيين السود ، مثل لورين هانزبري وجيمز بولدوين ولوروا جونز ، معروفة جيداً لدى مشاهد المسرح الأمريكي وأيضاً الناقد الأدبي . لقد جلب النجاح في برودواي والصدامية السياسية نجاحاً مستحقاً فعلاً لكنه أُنكر على أسلافهم . وكما يشير لوفتن متشل في مقالته، فان الاعتراف الأبيض بالمسرحي الأسود قد جاء متأخراً تأخراً أكثر من قليل . وسبب هذا مرتبط بمجرد الشكاسة أقل منه مرتبطاً بالنوعية الفقيرة أساساً للدراما الزنجية حتّى عهد قريب نسبياً . والإرهاصات الاقتصادية في برودواي الّتي نجحت في ابقاء الكاتب والممثل الزنجيين خارج بقعة الضوء . مع ذلك ، فمن المؤكد أن كتاباً بيضاً ، مثل جاك جلبر وآرثر كوبيت وجاك رتشاردسون ، حصلوا على شهرة سريعة وغير مستحقة إلى حد كبير ، بينما بدا أن المسرحيين السود موجودون على هامش الوعي النقدي الأبيض . واليوم يتقوم هذا الوضع إلى درجة ما ، إذ تأتي البادرات المحبّذة نحو شركة المسرح الزنجي والنتاجات الأكثر

ثورية التي يقدمها المسرح الأسود . ويبقى صحيحاً على أية حال أن جيلاً كاملاً من المسرحيين السود قد فشل تقريباً في تأمين ذلك النوع من الانتباه النقدي الذي يستحقه عملهم . لقد أنتج كتاب مثل لوفتن متشل وأوسي ديفيز ودغلاس تيرنر وورد مسرحيات ذات مزايا ضخمة . أكسبت متشل جائزة غوغنهايم وورد جائزتين خارج برودواي . وإذا لم يكونوا في معظم كتاباتهم مبتكرين ، أو تمكن مقارنتهم مع لوروا جونز وهانزبري في أفضل انتاجهما ، فقد لعبوا دوراً ذا دلالة في تكوين مسرح متجذر في التجربة السوداء ، وفي الوقت نفسه – باستثناء مسرحية متشل (أرض وراء النهر) – تحاشوا المضامين الميلودرامية للوضع العرقي التي خربت مسرحيات مثل (أبناء الله كلهم أخذوا أجنحة) ليوجين أونيل ، وحتى (الخلاسي) للانغستون هيوز .

٢

مع أن لوفتن متشل كتب اسكتشات لمجموعة درامية وهو مايزال في المرحلة الثانوية ، فقد بدأ حقاً ، مثل أوسي ديفيز ، بحياة مسرحية كممثل مع ممثلي روز ملك كلندون . وكانت سيرة قصيرة . وبعد تلقيه ملاحظات بائسة لدوره في مسرحية دنيس دوناهيو (المسيح الأسود) ، ١٩٣٩ ، تخلى عن طموحاته التمثيلية ومضى أولاً إلى كلية تيلاديغا في ألاباما ثم دخل في البحرية. وإذ أنهى خدمته البحرية انتقل إلى جامعة كولومبيا حيث بدأ يعمل باشراف جون غاسنر على كتابة تاريخ الزنوج في المسرح الأمريكي ، وصدر كتابه عام ١٩٦٧ بعنوان (الدراما السوداء) . وفي الوقت نفسه عاد إلى الكتابة المسرحية ، فأنتج (سلالة بانكروفت) و (عار أمة) و (القبو) و (أرض وراء النهر) .

تناولت (عار أمة) موضوعتها من قضية « ستة من ترنتون» وأنتجتها (هارلم شوكيس) في أواسط الأربعينات ، مثلما أنتجت (القبو) في تشرين الثاني عام ١٩٥٢ بنجاح متواضع أول . و(القبو) تعنى بمغني الأغاني الزرقاء الزنجي الذي تدمر خطيبته المباحثية مايسميه متشل « لاجئاً من ظلم الجنوب » . والمفارقة بالنسبة لعنوان المسرحية ، هي أن العرض قدم في مسرح بطابق علوي . ومع أنها قدمت فقط في نهايات الأسابيع فقد حظيت باستمرار معقول .

رغم الشعبية المتواضعة لهذا العمل فقد مضت خمسة أعوام أخرى قبل أن يسجل نجاحه الأعظم في (أرض وراء النهر) ، التي افتتحت في مسرح غرينتش ميوز ، في آذار ١٩٥٧ . وكانت قد أعطيت مدة عشرة أسابيع ، لكنها استمرت عاماً كاملاً ، مع انقطاع قصير واحد . وبعد نجاحها في نيويورك أرسلت في سياحة ، وعرضت مرة في كلية تلاديغا التي درس فيها متشل . وفي ١٩٥٨ كان الفائز بجائزة غوغنهايم لكتابته المبدعة في الدراما .

تروي (أرض وراء النهر) قصة جماعة صغيرة من كارولاينا الجنوبية، لعبت دوراً في السيرورة التي أدت أخيراً إلى قرار المحكمة العليا بالغاء التمييز عام ١٩٥٤ . إن زنوج منطقة كلارندون ، الذين يقودهم المحترم د . جوزف دولين ، قرروا المطالبة بباصات تنقل أطفالهم إلى المدارس الريفية النائية . وتعهد الموضوع ترغود مارشال ، رئيس القسم القانوني في (الوكالة القومية لتقدم الناس الملونين) ، وشجعهم على توسيع مطالبهم بحيث تشمل مدارس مساوية ولكن منفصلة. وقد أعطى هذا مجالاً للهجوم على مباديء التفرقة نفسها . والمسرحية تتناول القصة حتى نقطة صدور حكم المحكمة العليا لصالح العقيدة الانفصالية ولكن المتساوية .

لقد أثير اهتمام متشل عندما استعمل أوسي ديفيز المادة في قراءة بحفلة موسيقية . وبتشجيع منه قابل متشل د . دولين وبدأ العمل على المسرحية. وكان دولين نفسه قد أرغم على مغادرة منطقة كلارندون بعد أن أحرق بيته تماماً ، وفي المآل طرد من الجنوب كله . أما الذين ظلوا هناك فتعرضوا لمضايقات اقتصادية . وهكذا فان المسرحية التي بدأ متشل كتابتها بسرعة اتخذت طبيعة العهد والشهادة لشجاعتهم والشجب الإشكالي للظلم الأبيض . ومما يليق تماماً بالعمل أن عمال السيارات تعهدوه كوسيلة لجمع المال لسكان منطقة كلارندون . ومن المحصلة أرسل جامع مال ليعطي للذين كانوا يعانون من قسوة صعوبات العيش منذ تلك الأحداث التي يفصلها متشل في مسرحيته .

في بداية المسرحية تواجه الجماعة السوداء أزمة ثانوية . لقد انهارت أرض بيت المدرسة . وفجأة تبدو معركتهم لتأمين باصات مثيرة لسخرية مريرة مشفقة ، إذ أن المدرسة نفسها غير صالحة بصورة جلية . ومع ذلك فحتى هذه المعركة أدت إلى تسليط الضوء على الانفصامات القائمة بين الجماعة الزنجية والطبيعة الحقيقية للعداء بين الأسود والأبيض.

فيما يتعلق بالجماعة الزنجية ، يتجسد الصراع في العداء بين د . لين ومدير مدرسة هو فيليب تيرنهام الموصوف بأنه « زنجي بلا مرح وحسن الملامح . » وتيرمان نوع من العم توم(١) . وكما يقول أحد الشخصيات : « هو ملون وانتهينا ، لكنه أحياناً لايعرف ذلك . » بالتالي فالمناظرة ليست حقاً حول المدارس وإنما حول الموقف الذي ينبغي أن يتبناه الزنجي تجاه

---

(١) بطل الرواية المعروفة (كوخ العم توم) لهارييت ستاو ، التي ظهرت قبيل الحرب الأهلية الأمريكية .

السلطة البيضاء . إن تاريخ عائلة تيرنهام هوتاريخ الطبقة المتوسطة الزنجية، التي نشأت من الأقسام المنبوذة بين ولادات عبيد البيوت عند مالكي العبيد البيض والابناء السود لعبيد الحقول . وتعتز أسرة تيرنهام بدمها الأبيض، وهو نفسه ينتسب إلى العالم الأبيض . مع هذا، تنعكس مداهنته بدرجة ما بفعل السلبية الحازمة التي وسمت الجماعة السوداء حتى هذه اللحظة . فبدلاً من أن يتضافروا ضد الظلم الأبيض حارب بعضهم بعضاً . وهم الآن يدركون أن خياراً مباشراً يواجههم بين السلبية والفاعلية .

وفيما العالم الأبيض ، ممثلاً بالمفتش التربوي المحترم السيد كلاود، يستعد ليناقش إمكان تأمين النقل، حالما تزداد الطلبات وتصل حقاً إلى لب الموضوع ، يسقط كل ادعاء بالليبرالية . ويطرد د . لين من الخدمة، ويُستخدم التخويف القانوني وغير القانوني. أما كلاود فيقدم كمنافق متظاهر بالتقوى، فاذ يرى «من واجبنا المسيحي » أن « نقود الشعب الملون قُدُماً » ، يتوقف دون أي شيء قد يثير أي نوع من المعارضة . حتى أن الوقاحة تبلغ به مخاطبة لين « أنت لاتعرف ماذا يعني أن تكون زنجياً هنا . » غير أن نفوره من لين لايمنعه من تقديم عرض نذل لرشوته بمديرية مدرسة له ولزوجته. وهذه الحادثة تكشف تحليل متشل لعلاقات الأسود / الأبيض في الجنوب. فالزعيم الأسود في البداية يتلقى توكيدات حول السماحة البيضاء ، ثم يُجعل ضحية الاضطهاد ، وأخيراً ، إذ يظهر واقع زعامته، يُرشى. وهكذا فان معركة لين تقف في لب المعركة كلها لأجل العدالة في الجنوب .

يخلق متشل حقاً شخصية بيضاء بريئة من الضغينة . لقد تعلم د . ويليس من التجربة أن الحقد الأعمى والخوف يهزمان أخيراً صاحبهما .

إنه يحث لين وزوجه على أن ينسحبا من المعركة . لكنه يفعل ذلك بسبب تقديره الصادق لمصلحتهما . لكن الحقيقة تبقى على أية حال ، وهي أنه لايشعر بالتزام حقيقي لقضيتهما . إنه يقف على التخوم ، متبرعاً بالدعم المعنوي ولكن غير راغب في ترجمة هذا إلى فعل ملموس . إذن فالجماعة البيضاء تُقدم باعتبارها مكونة من مخربين عنيفين مرضى ومنافقين وخاملين ومهما تكن عدالة هذا التقييم لجنوبيي بلدة صغيرة بيض ، فالنتيجة من منطلق المسرحية هي التخفيف من ميلودرامية جرس الموعظة التي يقدمها متشل . فكما أن البيض بلااستثناء إما شكسون عن تصميم ومدمرون أو ضعفاء ببساطة ومتأرجحون ، فان السود أيضاً ، باستثناء واحد هو تيرنهام ، زبدة الشجاعة والعناد والنباهة والتصميم الذي لايلين . وإذا ما أغراهم الرضى بأقل من النصر الكلي إلى درجة كبيرة ، فهذا يشدد على التزامهم الحار بالحياة وليس إشارة إلى فعالية تقنيات الصراع الاجتماعي واستراتيجاته . إن متشل كالفيني(١) متشدد بقدر ماهم البيض الذين استخدموا الدين كتبرير عهداً طويلاً ، ويُخشى عليه أن يضع صيغة نخبوية محل أخرى . فالممتازون هم الآن السود ، وقد كانوا سابقاً البيض.

أقر متشل نفسه أن (أرض وراء النهر) « بعيدة عن المسرحية المتقنة » وأن « الخط الدرامي أحياناً فظ. » على أنه يزعم أيضاً أن «هذا بمعنى مامقصود ، فالتركيز في العمل هو على إضاءة الشخصية .» ورغم معالجته الحساسة لجوزف لين في شكوكه واحباطاته الذاتية ، فان معالجته للشخصيات الأخرى لاتدعم زعمه إلا بالكاد . لقد قال إنه مسرور

---

(١) نسبة إلى جون كالفن السويسري مؤسس المذهب الطهراني – البوريتانية – الذي انتشر في انكلترة وأمريكا منذ القرن السابع عشر .

للفرصة التي أتاحت جلب لفيف من الكائنات البشرية « البسيطة » . والعبارة تكشف لسوء الحظ عن أكثر مما ينبغي . إنهم « بســطاء » ، ليس لأنهم مبهجون بلاحذلقتهم . عارون من صيغ التبرير الذاتي للمثقف الذي تواجهه معضلة أخلاقية أو اجتماعية ، بل لأنهم ذوو بُعد واحد . إن (أرض وراء النهر) مسرحية أخلاقية تتجسد فيها الرذيلة والفضيلة ، وانتصار الأخيرة على الأولى فرضية مقبولة .

تجنح الشخصيات إلى الأنكماش في مكونات أساسية لكي تخدم قضية الغرض التلقيني لدى متشل . تيرنهام هو العم توم ، وكلاود هو الأبيض المنافق ، ودف وو ترز هو المتحول الديني الذي ترك السلبية إلى التمرد المتكبر ، والسيدة سيمز هي العجوز الحكيمة التي تعرف شيئاً أو اثنين عن الحياة . والحركة نفسها ، رغم تأسيسها على حوادث فعلية ، تصل إلى أقصى الميلودرامية . إن منزل جوزف لين يحرق حتى أساسه ، وزوجه تسقط ميتة بنوبة قلبية إذ ترفض فرقة الاطفاء البيضاء تقديم المساعدة .

وحيث لاتكون الشخصيات ببساطة عناصر في موعظة متشل ، فغالباً ما يضحى بتعقدها لأجل هدفه الرمزي . وثمة حبكة ثانوية تتضمن انعتاق لورا ابنة فيليب تيرنهام ، لكنها تبقى باهتة وغير فعالة . كانت لورا قد عارضت أصلاً معركة الباصات ، مشاركة أباها في الخوف من استعداء السلطات البيض . وقد مضت في هذا إلى حد توقع الانفصال عن حبيبها ، بن إيليس المحامي الشاب الجذاب الذكي . إن تحولها كبير الدلالة في المآل كواحدة من « أبناء العم توم » تتحول إلى الفاعلية . لكن الحدث ككل يفتقر إلى المصداقية ، ولا يصير أبداً أي شيء سوى الخلاص الرمزي . وإيليس شخص غير مطوّر ، يظهر لفترة قصيرة في البداية

وفي النهاية . مهارته وسلطته تظلان بلا اختبار ، وعندما يشرع بالعمل كضمير للين ،مصراً على ضرورة متابعة المعركة ، فليس ثمة سبب يجعلنا نشعر بأنه أكثر من متبجح . لقد رأينا لين وهو يعاني بسبب قضيته ، أما تشجيعات إيليس فتبقى مجرد التزام مثقف . ومع هذا ، فواضح أن متشل يريدنا أن نأخذ إيليس كمستشار حكيم وفعال .

إن انشباكه مع لورا يفتقر أيضاً إلى قوام ، ويبدو أكثر من تمحل بقليل ، مفيد فقط في إيماءاته الرمزية . ولورا نفسها تبدو منذ البداية مسرفة في إنسانيتها إلى حد يمنعها من قبول آراء أبيها الرجعية . وإن انفصالها عنه في نهاية المسرحية يجنح بالتالي إلى أن يبدو ذروة مصطنعة تأتي من مقتضيات الحبكة وليس إلى صدق شخصيتها الواضح وعلاقتها بأبيها .

لم يعد النظر إلى هذه المسرحية ممكناً دونما حس غالب بالمفارقة المرة. عندما كتبت وأنتجت أول مرة ، كانت واقعة قرار المحكمة العليا ضد التفرقة عام ١٩٥٤ واقفة كحقيقة غير معلنة نُظر من خلالها إلى الصراع. كانت تعليقاً على حماقة هؤلاء البيض الذي اعترضوا الاضطراب الزنجي. إن النكسات الموقتة للقضية الزنجية يمكن النظر إليها في ضوء الانجاز المعروف الذي أمكن أن يتلو بشكل حتمي . وتشير إرشادات المسرح فعلاً إلى وجوب ملء المنصة بجو المحكمة ، وبعلم يخفق على القمة — وهو مذكر بصري للنجاح النهائي لجهودهم ولإمكان الحصول على العدل.

في أواخر الستينات صار فشل قرار ١٩٥٤ واضحاً تماماً . فتفسخ المدن الداخلية، مع تحرك السكان الآن عنيا بالنسبة لمناطق كثيرة، وخاصة في الشمال ، أن التفرقة صارت أسوأ مما كانت قبل قرار المحكمة العليا .

وكل من ينظر إلى المسرحية الآن لن يستطيع الامتناع عن الشعور بالمفارقة المرة . لقد صارت المسرحية قطعة عن مرحلة . وفي الوقت نفسه تغيرت حقاً طبيعة النضال لأجل الحقوق المدنية تغيراً جذرياً . فالاندماج الذي كان الهدف العظيم للخمسينات وأوائل الستينات ، صار الآن مرفوضاً باضطراد ، كاستراتيجية ودريئة . والافتراض القائل بوجوب دمج الزنوج في المجتمع الأبيض ، يزدرى الآن كنوع من البجاحة القوقازية. ومن هنا ، وبالنسبة لجمهور أسود حديث ، فان الفاعلية الشعورية كلها في مسرحية متشل عرضة لأن تبدو أجنبية وباطراد ، وكذلك فضائل جوزف لين العامل بثبات عبر القانون والواضع ثقته في كرامة المؤسسات الديمقراطية وفاعليتها . وحقيقة أنه الآن يبدو ساذجاً ، تعبير ليس عن حس متشل بالالتباس وإنما عن مدى التغير الاجتماعي . وقد أدى عبور الزمن إلى كشف ضعف تناوله وإلى اعطاء بُعد تاريخي إضافي للمسرحية نفسها ، أيضاً .

إن مسالمة لين المصممة انعكاس صحيح لأستراتيجية الحقوق المدنية ، لكنها ليست خالية من الالتباسات . عندما يعلن أنه « إذا دخل أبيض إلى هذه الكنيسة وأشهر بندقية في وجهي ، فسيتوجب علي الركوع على ركبتي والصلاة لأجله ، » يتطلع المرء عبثاً إلى حس بالسخرية ليخفف من تضخم الجرس المدعي . في نهاية المسرحية ، وقد ماتت زوجه وتدمّر بيته ، يبدو فراقه الكلبي مفرطاً إلى حد ما رغم أنه جدير بالاعجاب . وليس فراقه أيضاً خالياً من الكبرياء المبررة لذاتها . فكما يعلن : « لقد زجر صوت الله في أذنّي ، مختبراً إيماني — بتركهم يحرقون بيتي ، بتركهم يصلبون زوجي — مختبراً إياي كما اختبر أيوب . » ومع ذلك فالمرء لايقتنع تماماً بأن هذه السخرية المريرة نتاج موضوعية متشل الحساسة.

فالالتباس يبدو أقرب مايكون إلى نتاج لمنظورنا المتغير . وبالنسبة لجمهور حديث يبدو ثمة أكثر من عنصر من المازوشية في لين . فأحياناً يبدو أكثر من مرشح للشهادة . وكما يقول في إحدى المراحل : « ياربي القادر، أنت تدعوني لأن أحمل وزر قتل الناس لي . »

رغم هذا ، فبينما يسمح متشل أحياناً لشخصياته بفصاحة مستغرقة، لاتخلو المسرحية من دعابة تنقذها وتفسر مرارته إزاء هؤلاء النقاد الذين رحبوا بـ (بيورلي منتصراً) كاحياء منعش للدعابة في الدراما الزنجية . فاحدى الشخصيات مثلاً ، تحاول عبثاً مواءمة دعوة الجنوب المصممة للتفرقة مع رغبته الليبرالية في « دمج » دولاراته من الضرائب . ورغم كل الأخطاء تظل المسرحية مؤثرة . وإن جزءاً من قوة تأثيرها ينبع ولا شك من الطبيعة الجياشة لموضوعتها المركزية ، وإن مقدرة متشل على التقاط لب الشجاعة والتفاؤل السهل إلى حد ما في الخمسينات ، تظهر مهارته ككاتب. وإن كان التناول التبسيطي للشخصية والموضوعة يوحي بقصوراته ككاتب مسرحي ، فهو يقول أيضاً شيئاً عن طبيعة المرحلة في معركة الحقوق المدنية ، التي تبدو من نواحي عديدة عالماً كاملاً أزيح من الحاضر.

بعد نجاح (أرض وراء النهر) عاد متشل إلى عمله النقدي ، مؤلفاً من بين أشياء أخرى مقالة عن الزنجي في المسرح الأمريكي لـ (رفيق أوكسفورد إلى المسرح) . وأثناء البحث في هذا المقال التقى بيرت وليمز، المسامر الزنجي القــديم . وكانت قصة وليمز (نجمة الصباح) نتيجة هذا اللقاء . وتبعتها (أرجوزة لأجل بيمشر) وهي موسيقية كتبها متشل مع أرفنغ برغس . وقد كانت ، كما عبّر متشل . « رجعة الى الأيام التي كتب فيها الزنوج ، وأنتجوا، وأخرجوا ، وأداروا عروضهم الخاصة . »

ورغم دعم الجمهور العريض الذي معظمه زنوج . لم تستمر المسرحية إلا وقتاً قصيراً ، وتوقفت في منتصف كانون الأول ١٩٦٣ . وتبعتها (أرجوزة لأجل جنود الشتاء) ، التي كتبها متشل مع جون و . كيلنز ، والتي تناولت ماسماه « المحاربين لأجل الحرية عبر التاريخ . » وأخيراً، تعاون مرة ثانية في مسرحية موسيقية فكتب مع د . ف . لوكاس (أرجوزة الطائر الأسود) ، المستمدة من حياة فلورنس ميلز التي كانت قد بدأت بـ (تطوح قدماً)، المحاكاة الزنجية الشهيرة التي عُلّمت كبداية لنهضة العشرينات . والمسرحية مدينة بعنوانها إلى اسم العرض الذي كانت تظهر فلورنس فيه قبيل موتها .

٣

أوسي ديفيز ، من وايكروس بجورجيا ، تعلم في جامعةهاوورد، وساهم في المسرح الأمريكي كممثل ومدير مسرح وكاتب وملقن . وبعد مجيئه إلى نيويورك انضم إلى ممثلي روز ملك كلندون في أواخر الثلاثينات ، وكان في الانتاج الشهير (عن شجار المكافحين) . وانضم فيما بعد إلى المسرح الزنجي الأمريكي الذي حاول ، كما فعل مسرح ممثلي روز ملك كلندون في مراحله الأخيرة ، تأسيس طاقم تمثيلي من الزنوج فقط ، ينجز ، بقدر الامكان، مسرحيات لكتاب سود . والغرابة هي أن أعظم نجاح له كان مسرحية فيليب يوردان (آنا لوكاستا) ، المكتوبة أصلاً عن عائلة بولونية ، والتي اقتبست لتلائم المسرح الزنجي الأمريكي . وعندما انتقلت هذه إلى برودواي ، انتقل معها أوسي ديفيز ، وزوجته الممثلة روبي دي وممثلون زنوج مشهورون مثل كندا لي وسيدني بواتييه . وتابع ديفيز سيرته كممثل ، مشاركاً في عدة مسرحيات

بما فيها (زبيبة في الشمس) للورين هانزبري (١٩٥٩) و (أرجوزة لأجل بيمشر) لمتشل (١٩٦٣) و (الزولو والزيادا) لهاوورد داسيلفا وفيليكس ليون .

أنتجت مسرحيته الأولى عام ١٩٥٢ على مسرح جماعة إيلكس . كانت (أليس في عجب) واحدة من ثلاث مسرحيات ظهرت بالعنوان التكويني نفسه ؛ الأخريان كتبهما جوليان ميفيلد . وكانت مساهمة ديفيز مهتمة بالضغوط التي تمارسها على الفنان الزنجي شركة تلفزيونية تريده أن يدلي بشهادته أمام لجنة في واشنطن . ومع أنها عرضت لوقت قصير ، فقد تشجع ديفيز ووسّعها إلى مسرحية كاملة ، وافتتحت بشكلها الجديد تحت عنوان (الصفقة الكبرى) ، ١٩٥٣ . لكن نجاح ديفيز الأكبر جاء عام ١٩٦١ إذ أنتج له مسرح كورت (بيورلي منتصراً)(١) التي لعب وزوجته فيها الدورين الرئيسيين ، والتي صنع منها فيلم فيما بعد بعنوان (ماضية هي الأيام) .

كان الزنجي دائماً ضحية هؤلاء الذين يريدون صنع نمط منه . وإن إنجاز ديفيز في (منتصر بشكل صرف) هو أنه أخذ بالضبط هذه الأنماط واستثمرها لأغراضه الخاصة . العم توم ،القومي الإفريقي،القائد العرقي ، العامل في الحقوق المدنية — كلها يسخر منها بلطف وفي الوقت نفسه تنجز نصراً رمزياً على قوى الاضطهاد الأبيض . إن هذا المزج الرهيف من السخرية الذاتية والهجاء اللاذع هو مايعطي المسرحية جرسها الخاص ويجعل من بيورلي نفسه بطلاً أفاقاً قادراً على كشف الأخطاء عند السود والبيض معاً . وكما أدرك ديفيز ، فالزنجي فقط يستطيع أن يجرؤ

---

(١) بيورلي فكتوريوس : اسم البطل ، وفي الوقت نفسه يعني : منتصراً بشكل صرف.

على تقديم أنماط كهذه على المسرح في الستينات . وأشار نفسه إلى أن الأشياء « التي ستكون مسيئة من يدي الكاتب الأبيض ، قد تصير بيدي الكاتب الأسود كشفاً غير متوقع اطلاقاً للقوام الحقيقي لنباهة الزنجي ودعابته . »

تتوضع المسرحية في جورجيا الجنوبية ، بين جماعة يسيطر عليها الكابتن العجوز كوتشيبي ، « معلّم » القطن الأبيض . وتتصالب السيوف بينه وبين الجماعة السوداء في محاولة هذه جعله يتخلى عن خمسمئة دولار ينوون استعمالها لشراء كنيسة بيغ بيتل . والمال كفالة تدفع لابنة العم بي التي أزعجتهم بأنها ماتت . ولكي لاتضيع النقود يؤمن بيورلي فكتوريوس جوسون بذكاء بديلاً في شخص وصيفة سابقة ،هي لوتيبل غوسي ماي جنكنز ، التي يرى بيورلي في اسمها « إهانة للشعب الزنجي » .وبيورلي واثق من أن رص الصفوف سينجح . لأن « البيض لايستطيعون أن يميزوا واحداً منا عن الآخر . » لسوء الحظ ، ليست لوتيبل ، رغم جاذبيتها، مؤهلة حقاً لتقليد ابنة العم بي(١) المتعلمة في الكلية. وهكذا فعندما يطلب منها توقيع إيصال بالنقود التي حصلوا عليها ، تستعمل أسمها المقروء المميز.

بعد أن فشلت البراعة ، يلجأون إلى أساليب أكثر مباشرة ويعملون عبر ابن الكابتن الليبرالي العقل ، تشارلي ، الذي يُذعر الكابتن باظهاره مؤخراً ميلاً لأن « يصير لاعنفياً . » ويسرق المال ويعطيه لبيورلي ، ويقوم بخدماته في الكنيسة باسم بيورلي لا باسم أبيه . وإذ ينصعق الكابتن العجوز لفعل خيانة القوقازي الحق : يموت على قدميه حرفياً ويدفن في الوضع ذاته ــ بداعي الاحترام .

(١) وتعني النحلة .

تقدم (بيورلي فكتوريوس) سلسلة من الرسومات الهجائية التي تشكل بكليتها محاكاة حية للوضع العرقي . إن لوتيبل مغفلة خرقاء مع أنها ممتعة ، ولكن رغم الدعابة الخشنة للمشهد الذي تحاول فيه يائسة أن تقلد ابنة العم بي المتعلمة ، فديفيز لايستطيع مقاومة وضع نقطة جدية في توجيهاته المسرحية . فهو يقول عنها إنها « مثل آلاف من الزنجيات . . . الباحثات بصوت عن الحياة والحب . . . لكنها خائفة من الاقدام على الوثبة الأخيرة : لأن أحداً لم يخبرها قط إنه ماعاد ضرورياً أن تكون بيضاء كي تكون طاهرة ، ساحرة ، أو جميلة . » لكن لوتيبل لا يروعها العالم الأبيض فقط ، إنها أيضاً تلميذة سهلة الانخداع بأي قائد لديه مزيج دقيق من الجاذبية الشخصية والإقتناع الذرب . إن لإعجابها ببيورلي شأناً أقل بمناشداته العاطفية لأجل الحرية والعدل منه بمغناطيسية الشخصية التي تضعها في ذهنية زواج .

بيورلي نفسه قائد زنجي محتمل ، تتجاوز فصاحته قدرته على العمل . إن إحدى النقاط المضيئة في المسرحية حقاً هي تفريغها الماهر للغة الغوغائية. إن مزيج التبجح والمناشدة الدينية والصيغ الفصاحية الجوفاء يشاهد في أسوأه المؤلم في الخطبة التي يلقيها بيورلي في جنازة الكابتن ، والتي يدعو فيها أتباعه إلى « خنق بارودة الصراع ، تمزيق مزق الشقاق، ترحال النضال ، دغدغة المغمغة ، اجتياح تفاح السلام . »

واضح أن قلب بيورلي في المكان الصحيح . فرغبته باظهار التضامن مع من يقاطعون باص مونتغمري ، تنكمش بسبب فقدان الباصات ، لذلك يقاطع البغال بدلاً من الباص لأنها المعادل الحقيقي لأرض القطن . وإذ

ينطلق بالعواطف « الصحيحة » فان دفق فصاحته يغدو عنصراً في منهج ديفيز الهجائي . وعندما يحيي اوتيبل باعتبارها « جائزة الإيبو(١) هذه — لؤلؤة الزولو هذه — سوسنة مانديغو الأسود المفقودة من زمان هذه — فتاة كيكويو التي تحت عناقها البني يحترق أبناء افريقيا الحارون ساكنين.» إن لغته المنفوخة تقوم بنسف الادعاءات الشاعرية لـ « النهضة الزنجية ،» ذلك لأن الإشارات الغنائية إلى إفريقيا لاتصمد إلا بالكاد أمام السوقية المصممة عند غوسي ماي جنكنز . وعندما يمضي إلى شجب اسمها كعلامة على « وضع العبودية السابق ، وسام الدونية » ، فهذا المبتذل من الشعارات القومية يُصنع ليبدو مسرفاً بطريقة مقرفة . وفي الوقت نفسه يتقابل إلحاحه الطنان على الحاجة إلى كبرياء العرق مع اعتراف لوتيبل الذي لارد عليه ، بأن الكبرياء السوداء نوع من الترف بالنسبة لخادم سوداء . إن تعداده الفخور للغات إفريقيا ومحاولته ربط تلميذه الواسع العينين بتوهماته عن « عشرة آلاف ملكة سبأ » ، ينفثان بالضرورة أمام الواقع الأرضي للمساحة المزروعة قطناً . ومهما يحاول فهو لن يستطيع أن يجعل الواقع متعادلاً مع أفكار المجد العرقي التي تعهد لها بولائه . مرة ينتصب كأستاذ للفلسفة ، ومرة ككاهن ، ويناضل لتدمير أعراف الجنوب العرقية بما لديه من مخزون الأساطير الزنجية . وإن نجاحه الأخير — شكراً لتعاون ابن الكابتن الأبيض — علامة على تصميمه أكثر منه علامة على مكره ، وأيضاً تعبير عن اقتناع ديفيز الشخصي بأن عناد بيورلي يجب أن يؤول إلى النصر ؛ بمساعدة قطاع من الجماعةالبيضاء على الأقل . إن تشارلي هو الحليف الوحيد الأبيض . أما قائد الشرطة ونائبه فيجنحان بقوة إلى

(١) تبيلة ضخمة في نيجيريا . والاسماء التالية كلها افريقية .

اعتقال الزنوج وضربهم لمجرد رؤيتهم ، بينما يتشبث الكابتن برؤيا منصرمة عن علاقات الأسود / الأبيض . ولأنه مصمم بقدر ماهو بيورلي على إعادة صوغ الواقع ليلائم فلسفته الخاصة ، لايرى سوى مايريد أن يراه . وقد غنمت الجماعة السوداء الكثير من هذه الحقيقة ، وبيورلي ماهر مهارة فريدة في العزف على حاجته للتملق والتأكيد المتكرر ، إلى حد إقناعه بأنه قد انتخب « الأب الأبيض العظيم » من قبل سوده المعترفين بالجميل . ولأن الكابتن مضطر ، لأجل سلام ذهنه ، إلى الاعتقاد بأن « النمط الزنجي من نوع العم توم العتيق الصلب المتعوب عليه » مايزال موجوداً ، فهو يستسلم لهذا بسهولة .

ليس الزنجي المذعن بالطبع من بنات خيال الكابتن كاية . وديفيز يكون في أفضل حالاته لدى تصويره لرجل يتعمق احترامه للرجل الأبيض ويبتعد عن العقل حتى ليشعر بالقهر عندما يرمي بساق شجيرة قطن لأن « القطن أبيض » و « يجب أن نحترم أنفسنا . » غيتلو(١) ،وهي تسمية مناسبة للعم توم ، خنوع خنوعاً مجيداً ، ويستغرق فقط في السخرية العابرة . أنه لين العريكة إلى درجة أن العالم الأبيض يقبله كناطق باسم الجماعة السوداء ، وحتى أنه ينعم عليه بلقب « نائب الملونين »، وهذا بالتأكيد تعليق على الناطقين باسم الزنوج الذين يذهب ولاؤهم الحقيقي إلى سادتهم البيض .

إذن ، لدينا مثالان عن القادة الزنوج ، واحد عينته الجماعة البيضاء مصمم على « المناداة بالحرية في مزرعة القطن » أمام هؤلاء الذين يطمحون

(١) انزل تحت .

إلى « الحرية – وشيء ماصغير بقي عن الغير . » إن مزرعة القطن تتضمن هكذا المشهد الأعرض في عالم صغير ، وإن معركة إرث ابنة العم بي محاكاة ساخرة هائجة لصراع آخر ،أكبر دلالة ، لأجل العدل . وكماقال ديفيز نفسه فان « (بيورلي فكتوريوس) هي في جوهرها مغامرات الرجولة الزنجية بحثاً عن ذاتها في عالم يملكه البيض فقط . »

أعتقد أن (بيورلي فيكتوريوس) هي ماقد يدعوه هارولد كروز دراما اندماجية لكونها ترى الاندماج هدفاً مرغوباً وتهجو المواقف القديمة مفترضة أن الأشياء تتغير نحو الأفضل في الجنوب . لقد مضت أيام الكابتن العجوز كوتشيبي ،والمستقبل هو بين يدي ابنة تشارلي ، وإذا كان اسم الابن يتضمن تعليقاً هجائياً على العالم الأبيض (السيد تشارلي)(١) فلا مجال للشك في دوافعه الليبرالية . وهكذا فعندما ينشد القبول كعضو في كنيسة بيغ بيثل ، فهذا نتاج طبيعي لحركة المسرحية ونتيجة منطقية لإنسانيته الراسخة . إن الدريئة المركزية للمسرحية هيبوضوح التفرقة. ففي كلمات « اعتراف بيورلي بالدين » ، الذي يقدم للمسرحية : «سيقول مسرحنا إن التفرقة سخيفة لأنه تخلق أناساً رائعين بصورة كاملة ، سوداً وبيضاً ، وتقوم بأشياء سخيفة . » التفرقة لاتفرخ المتعصب الأبيض فقط، بل وأيضاً العم توم والقومي الأفريقي الامريكي والعامل في الحقوق المدنية. ورغم التزامات ديفيز الشخصية فانه يهجو جميع تطرفاتهم بحيادية مدهشة . وحقاً فان لديه أكثر من إعجاب متسلل بالعم توم الذي لايستحي والذي يكمن سحره بالضبط في سلبيته المصممة .

---

(١) تشارلي اسم رائج للكلاب .

كما هو متوقع ، ثمة من أسف لجرس المسرحية « الاندماجي » . ويشير آدم ميللر من جماعة ممثلي ألدردج بسان فرنسيسكو إلى أن « كوتشيبي الشاب الأبيض . . يصير أول عضو في بيغ بيثل ... هو سعيد بالانضمام ، وهم سعداء بأخذه . » وبعقل ميللر فان هــذا يظهر أن ديفيز واقع في فخ «إما دغدغة الارادة الطيبة للجمهور الأبيض أو صنع بيانات لاعلاقة لها بالزنوج . » وقد يبدو هذا اتهاماً غريباً يُلطم به رجل كان عضواً في ممثلي روز ملك كلندون والمسرح الزنجي الامريكي على السواء ؛ لكن انخراط ديفيز في برودواي وموقفه الصريح بالنســبة لمســؤوليات الكاتب الأســود تجــاه الجماعة الزنجيــة ، قد ألقيــا شــكاً على الصدق البريء . »(١) فبعد نجاح (بيورلي فكتوريوس) ، أوضح هو موقعه . لقد أقر أن المسرحية نفسها قد جلبت له تغيراً كاملاً في النظرة . وكما شرح فيما بعد « فعل الكتابة صار لحظة صدقي الطويلة ، وأخذ مني تجليس بصري خمس سنوات ، التمكن من أن أنظر بموضوعية إلى العالم ، وإلى نفسي عبر نظارات لها لون الزنوج . » وبات الآن يشعر أن «رجولتي كانت مختبئة بفعل زنجيتي ، » وفي ١٩٦٢ أعلن أن على الكاتب الزنجي أن يتعلم الابداع لأجل شعبه وأن عليه الكتابة من «موقع أسود.» ومن الصعب أن نتفهم بالضبط ماذا يعني هذا بتعابير محسوسة . هل (بيورلي فكتوريوس) مكتوبة من « موقع أسود » ؟ لقد أنكر هذا ديفيز نفسه ، قائلاً أن الاضطهاد ومقاومة الاضطهاد أمران عالميان ؛ « وإن يتكلم بيورلي إطلاقاً فهو يتكلم لكل إنسان ، أسود وأبيض . » مؤكد أن المسرحية تقدم شعوراً مريحاً بالرضى إلى جمهور أبيض . فالأرضية جنوبية تماماً ، والتعصب يقف بوضوح على آخر قدمين له . ويبدو الجيل الجديد متهيئاً تهيؤاً سمحاً لمعانقة الجماعة السوداء حتى في تظاهراتها الأكثر أرضية . لكن هذه طريقة

---

(١) باللاتينية أصلا .

متحيزة في النظر إلى مسرحية ليس هدفها تحليل مشكلة أمريكاالجذرية بقدر ماهو تنفيث ادعاءات البيض والسود على حد سواء . لقد جاء التزام ديفيز بالثقافة السوداء بعد . وليس قبل انتاج مسرحيته ، وربما كان هذا حسناً لأنها في فاعليتها تعتمد بقوة على المحاكاة الهازئة للوطنيين السود والمتعصبين البيض معاً . وهذا هو مصدر الكثير من دعابة المسرحية.

وحتى عندما تهدد جدية كامنة بالبروز ، فالنص يقوم عموماً بتهديم المرارة . وهكذا فعندما يهتف بيورلي أن أمه قد « ماتت في العراء على شرشف قذر لأن أبواب المشفى قالت « للبيض فقط » ، لايكون ديفيس وراء تكرار نظرة آلبي في (موت بيسي سميث)(١) . فهذا القول جزء من محاولةبيورلي اليائسة لتحويل الانتباه عن جبنه الشخصي . ذلك فالاشارة لاتنحلّ كلية . إنها تقبع في الخلفية ، مثل إشارة سابقة إلى الوحشية البيضاء ، كتعليق ملتو على جرس المسرحية التهريجي ، ومذكر بالمرارة التي تكمن مباشرة تحت السطح .

لقد روجعت المسرحية جيداً ، لكنها اجتذب جمهوراً ضئيلاً ، ولم يضمن لها نجاحاً معقولاً سوى دعم رواد المسرح الزنوج . وهذه الحقيقة لعبت دوراً هاماً في تحول ديفيز . لقد بات الآن يشعر أنه « إنْنستطع ، حقاً ، أن نبدع لأجل شعبنا ، نعمل لأجل شعبنا ، ننتمي لأجل شعبنا ، فسوف لن ندفع بالقوة إلى التعهر الفني . . لقد حان الوقت بالنسبة لنا . . لأن ننضم إلى الشعب الذي جئنا منه . . . وعندها فقط يمكننا أن نقف في موقع مستقل فعلاً داخل تخوم الثقافة الأمريكية . »

---

(١) تعالج المسرحية عذاب مغنية أغاني زرقاء زنجية وموتها بعد حادث سيارة كخلفية لعراك مريع يتورط فيه ممرضة وطبيب مقيم ومدير في المستشفى الأبيض بكليته الذي يؤتى بالمغنية إليه .

٤

بدأ دغلاس تيرنر وورد سيرته ككاتب ، ولكن عندما أظهرالسوق علامات جفاف تحول إلى التمثيل . وتحت اسم دغلاس تيرنر استوعب شخصية روبرت إيرل جونز (رجل الجليد يأتي) التي اشتهر بانتاجها خوزيه كوينيترو في حلقة ميدانية ، وظهر فيما بعد في (أرض وراء النهر) لمتشل و (زبيبة في الشمس) للورين هانزبري .

وبحسب مايصف لوفتن متشل ، قامت جهود في ١٩٦٠ لجمع النقود لتمويل انتاج مسرحيتين من فصل واحد كتبهما وورد . وقد فشلت المحاولة ، ولم تسنح الفرصة حتى ١٩٦٤ حيث اقتنى الممثل المنتج روبرت هوكس حقوق التصرف بالمسرحيتين ، وبعد صعوبات أخرى قدمهما للمسرح في تشرين الثاني ١٩٦٥ . وقد أخرجهما فيليب مايستر ، الذي حاول باستماتة أن يجد لهما دعماً مالياً قبل خمس سنوات . وشارك المؤلف في التمثيل باسمه المسرحي ، وكذلك روبرت هوكس .

وحتى الآن كان ثمة مشاكل أخرى تنتظر. فقد قلص اضراب المترو عدد الجمهور تقليصاً بالغاً . ومع ذلك ، ورغم هذا الجدول من المصائب، نعمت المسرحيتان بعرض دام أربعة عشر شهراً ، وفي ربيع ١٩٦٦ أحرز دغلاس تيرنر وورد الامتياز الكبير باستلامه لجائزة أوبي لتمثيله وجائزة فرنون رايس لكتابته .

(نهاية سعيدة) و (يوم غياب) كلتاهما ، بمعنى ما ، مسرحيتا مسرح أسود ، ليس فقط لأنهما تستثمران الممثلين السود بل ولأنهما تمتحان الكثير من دعابتهما من عكسة ساخرة للأنماط . فحيث استمتع

الجمهور الأبيض بالعروض الزنجية الغنائية التي أداها البيض بوجوه سود ، يعكس ورود السياق . وإن الدعابة في كلتا المسرحيتين تتم إلى حد كبير على حساب الجماعة البيضاء ، التي ينظر إليها كبلهاء وبلا حياة ، مستَغلة دون أن تعي من قبل عالم زنجي تنظر إليه بازدراء . إنهما مسرحيتان خاصتان بجمهور زنجي بصورة رئيسية ، لكنهما ليستا أبداً مقصورتين في مخاطبتهما على هذا الجمهور الأقلّوي . كذلك لاتلجآن إلى الشجب المرير الخالي من أية دعابة تجاه البيض ، هذا الشجب الذي صارمبذولاً في حركة الفنون السوداء الثورية . وكما قال : « أحسست دائماً إن المسرحيات السوداء تلك التي تبدو مشدودة القبضة والأسنان ، وتقريباً مفزعة ، في هجومها على البيض ، تنبثق من معرفة الكاتب الأسود أنه يتحدث إلى أناس بيض لايسمعونه ، لايفهمونه ، وعليه أن يعمل بعنف – يصرخ . ورغم الالتباس الذي خلقه جمهور معظمه من البيض في جهاز المسرح الزنجي ، فواضح أن الهجاء الرهيف في مسرحيتي الفصل الواحد هاتين مدين إلى طبيعة جمهور ديناً ليس بالقليل . فهذا ليس مسرحاً أسود بذاته ولذاته . وحقيقة أن القائمين بالأدوار سود هي الأصل في كثير من سخريات المسرحيتين المريرة المعقدة .

تعتمد (نهاية سعيدة) ورفيقتها على حدّوثة بسيطة . إيلي وفاي عاملتان منزليتان زنجيتان تشتغلان عند زوجين أبيضين غنيين ومعجبين بنفسيهما ، السيد والسيدة هاريسون . في بداية المسرحية نجدهما تبكيان من احتمال الانفصام الوشيك لزواج هاريسون بعد أن ضبط الزوج زوجته بين ذراعي عشيقها . وعندما يرى ابن الأخ ، جوني ، وهو صدامي أسود شاب ، الحزن الشديد الذي تثيره فيهما مشكلة مستخدميهما يصاب

بالذعر . فهما على مايبدو صيغة منسوخة بالضبط عن تلك الأنماط التي يتوق إلى نسيانها : « لعل (ذهب مع الريح) صحيحة ! لعلنا لانستطيع مغالبة الآنسة سكارلت أو الصراخ باسم الرب كلما دخلت نثرة في في ثوب سيدتنا القرنفلي . » لكن سبب غم عمتيه لاعلاقة له بالاتضاع العرقي . إنهما ببساطة مذعورتان من خسارة بطاقة الوجبات . فالزوجان هاريسون قد مولّا مصروفات البيت كله ، ودفعا ثمن الطعام والثياب والأثاث ، وحتى ثمن بطاقة الطائرة لأمه في زيارتها السنوية المنتظمة . وعندما يفهم جوني أخيراً سبب انذعارهما يصاب مثلهما بالغم ، ويستقبل الثلاثة أنباء الصلح بين الزوجين بفرح وحماس .

في (نهاية سعيدة) يخلق وورد صورة من علاقات الزنجي/الأبيض. فالبيض يبدون محتكرين للثروة والسلطة ، لكنهم في الحقيقة تستغلهم وتستثمرهم الجماعة السوداء التي ، وهي لاتستطيع تأمين العدل مباشرة، تستطيع على الأقل أن تمتص بعض فائض المال نتيجة معرفتها بآلية المجتمع الأبيض . وكما توضح إيلي : « بعد قطع القصب ، وقطف الرزوتقشير الحنطة قبل أن نستطيع تضفير شعرنا بشكل ذيل الخنزير » نحن « نرى أننا نستعيد ماهو دين لنا . » ولكن بينما يتبين هؤلاء أن « انتظار آل هاريسون لينعموا علينا طوعاً بحسنتهم المسيحية هو حتماً طريقة مضمونة للهبوط على الرأس في زنزانة بيت الفقراء » فهم يتحاشون فيضانات الصداميين السود . وحقاً فان وورد يهجو حماسة جوني القومية . ومناشدته الفصيحة للكبرياء السوداء معروضة وكأنها مضخمة للغاية بالنسبة لسياق الحياة المعقول، ومبنية أيضاً على ادراك ساذج لحقيقة العلاقات السوداء / البيضاء . إن وصفه لـ « إفريقيا ناهضة إلى مكانها تحت الشمس برؤساء

وزراء ووجهاء يتخذون مقاعدهم حول طاولة المؤتمر » و « نحن هنا نحارب لأجل حقوقنا كما لم يحدث من قبل ، نغير الصورة بكليتها ، نغرق الأنماط وراءنا ونستبدلهم بصورة جديدة للكرامة والبعد » هو مجرد مقدمة لهجومه على عمتيه لـ « إغراقهما نفسيهما في الدموع لمجرد أن « المعلم» سيلطم « المعلمة » على أنفها . » وتتباين كبرياؤه السوداء أيضاً مع كسله المدروس ، إذ أنه يعيش على العطايا والحسنات التي تتمكن عمتاه من تقديمها ، بفضل ارتباطاتهما البيضاء .

النهاية « سعيدة » بالنسبة لكل واحد . الجماعة البيضاء سعيدة بأوهامها عن السلطة والفوقية ، فيما الجماعة السوداء راضية باستيلاد هذه الأوهام وتغذيتها مادام ثمة نسبة مئوية فيها تعود لهم . وتقول كلمات النخب الذي يقدمه جوني في نهاية المسرحية : « إلى المنتصرين والمهزومين ، الكلب الذي فوق والكلب الذي تحت ! وأحياناً يصعب التمييز بينهما . »

(يوم غياب) هي كما سماها دغلاس تيرنر وورد : « عرض زنجي غنائي معكوس بوجوه بيض . » الفكرة الرئيسية هي مرة أخرى فكرة بسيطة للغاية . السكان السود لبلدة جنوبية يختفون كلهم من المشهد ببساطة ، تاركين البيض ليدركوا عواقب العيش بلا زنوج . وتتدرج البلدة نحو التوقف ، إذ تنهار الخدمات الأساسية تحت ضغط هذا الهجوم الرئيسي على الاقتصاد .

ويقوم اختفاء الزنوج أيضاً بالقاء ضوء جديد على الادعاءات العرقية لبعض البيض . ليس فقط أنه يفضح ضعف المجتمع الأبيض ، بل ويكشف عن الطبيعة المقلقلة للنقاء الأقلّوي . فالى جانب الأمور المنزلية : ثمة السائقون والخادمون عموماً ، وعديد من المواطنين البارزين ، بما فيهم

رئيسة (بنات التمرد الاتحادي) ، يختفون جميعاً . وتطوف الشوارع عندئذ دوريات من الأقرباء المتقعين المدهوشين الحاملين لافتات كتب عليها « لماذا لم تخبرونا — زوجتك المدنسة وهجينان غائبان . »

ويحاول وورد أيضاً القيام بضربة جانبية لترتيبات الهناء البيضاء . ففي شخص السيدة إيد ، ذات الاسم الواضح الدلالة(١) ، يقدم هجاءً شرساً لخطط هدفها الظاهري هو إيجاد « عمل ذي معنى » لأجل « الزنائج» وتنكشف هذه عن لاشيء أكثر من أعمال مثل « الوصيفات ،الطباخات ، اللحامين ، المرضعات ، منظفي المجارير ، مصلحي المغاسل ،ماسحي أحذية أطفال . » وإن شعار السيدة إيد « إعمل أو تضوّر » ليس بهذا المعنى متنافراً مع عالم البلدة الجنوبية المبالغ فيه أو حتّى مع حقائق مدفوعات « المجتمع الأمريكي الديمقراطي » الجنوبي التي تعادل في غرابتها أي شيء خلقه وورد .

البيض أنفسهم مرسومون كعاجزين بسطاء أو متملقين أذلاء مكرسين باندفاع لمعانقة الحلم الأمريكي حتّى لو عنى هذا في الوقت نفسه معانقة « كفل الريّس الأيسر » . إنهم يعتمدون على الجماعة السوداء في كل شيء ، من تربيـــة أطفـــالهم إلى تقديم قهوتهم ، وفي بنـــاء جنة عدنهم الآلية يكونون مستعدين ليس فقط لاستغلال الزنوج بل وحتّى لتبرير أفعالهم بالرجوع إلى دين سمح . فالمحتّرم رب بايوس يناشدهم القيام بدورهم السلبي المعتاد . مقتبساً في هذا السياق بيتاً خادعاً من شعر بوكرت واشنطن ، الذي يسميه « واحداً من أعظم أنبيائكم . » وعندما يرفضون الانضواء تحت ابتهاجهم النشيط المألوف يسيطر على البلدة جو من الذعر

(١) إيد تعني المساعدة .

ويظهر عمدتها ، هنري لي ، على شاشة التلفزيون في محاولة مذعورة مخفقة لإغراء الزنوج المضيعين بالعودة . وبعد أن جرب الاقناع والتخويف ، يلجأ أخيراً إلى التبكيت المفضوح ، لينال فيما بعد علقة من الغوغاء البيض جزاء مشقاته . وتنتهي المسرحية إذ يعود الزنوج إلى الظهور . لكن الواضح هو أن الأمور لايمكن أن تعود إلى مجراها بالطريقة القديمة نفسها . لقد علم البيض أنهم معتمدون على السود ؛ واكتشف السود حقيقة قوتهم .

تكمن قوة المسرحية الحقيقية في دعابتها . إن الكاريكاتورات الجريئة للعالم الأبيض مصممة بوضوح للاستهلاك الزنجي ، ومع هذا فهي مرسومة بحميا ومقدمة بألوان متكاملة بحيث تجعل ل (يوم غياب) فعالية مماثلة لدى الجمهور الأبيض . إن استعمال الزنوج بوجوه بيضاء ، وهي صنيعة كررها راي ملك آيفر في (الله هو احزر ماذا) ، يسمح لوورد بخلق سلسلة من التعليقات الساخرة المريرة على ادعاءات البيض ، وأيضاً الوصول إلى حرية في كشف الازدراء الأبيض للزنوج . وهذا مستحيل بالنسبة لكاتب أبيض . إن الإساءة البيضاء تنقلب هكذا على ذاتها.

إن موضوعة وورد في (يوم غياب) هي أساساً نفسها في (نهاية سعيدة) ، وسيكون بالكاد مفاجئاً أن نجد آدم ميللر يهاجم المسرحية لنزعتها المحافظة العرقية . يقول : « في (يوم غياب) لدغلاس تيرنر وورد نرى جمهوراً أسود يضحك من البيض في عجزهم تجاه فقدان السود ليوم واحد . إنهم يقولون: انظروا، الناس البيض يحتاجون لنا ، ها ها . والمرء يتساءل عما إذا كان هذا شيئاً يقال للزنوج . إن صورة المرأة السوداء التي تربي أطفال الآنسة آن على حساب أطفالها مألوفة لدى الزنوج أكثر مما ينبغي . إن مايحتاج الزنوج إلى معرفته ليس كون البيض في حاجة لهم

وإنما كونهم محتاجين أحدهم للاخر. إنهم يحتاجون إلى أن يريهم مسرحيوهم كيف يتجهون بعضهم إلى بعض عبر حاجتهم . » وفي حين نجد أن هذا النوع من التزمت العقائدي أساس للنقد مشكوك فيه ، وخاصة عندما يشهر بوجه مسرحية ذات هدف ملهاوي يستبعد أهدافاً عرقية عميقة كهذه ، فثمة جرس تحدّي لاينكر من التبرير الذاتي يمكن حقاً أن يستعدي الانفصاليين الأقلّويين . وفي وقت لاحق ، على أية حال ، قام وورد بتبيان الطبيعة الحقيقية لالتزامه تبياناً وافراً .

في آب ١٩٦٦ اتصلت به (نيويورك تايمز) وطلبت منه كتابة مقال عن دور الزنجي في المسرح الأمريكي . وقد دعا في هذا المقال إلى ماسماه تأسيس مسرح ذي اتجاه أسود على أساس أنه « إن يوجد أي أمل ، خارج الحظ الفردي التصادفي ، لتشكيل جماعة كتاب مسرحيين سود — وكذلك الممثلين السود والحرفيين الآخرين — فالخطوة الأولى الأكثر مباشرة وتأثيراً وعملية وجوهرية حتى في حدها الأدنى ، هي إنشاء شركة لجهاز مسرحي زنجي . » وسيكون هذا « مسرحاً يركز على موضوعات الحياة الزنجية ، ويكون أيضاً مرناً بما يكفي لأن يحتوي ويفسر أفضل مافي الدراما العالمية . » وقد قام فعلاً ، مع روبرت هوكس وجيرالد كرون ، بالمشاركة في مغامرة متواضعة على أساس هذا الاتجاه. لقد أسست (ورشة مسرح المجموعة) برنامجاً تدريبياً ومجموعة انتاج. الآن ، وبمنحة سمينة من مؤسسة فورد ، كان هو فعالاً في تأسيس (شركة الطاقم المسرحي الزنجي) التي تولى فيها منصب المدير الفني . وبهذه الشركة المؤسسة بقوة على مايبدو ، لاحاجة بنا بعد للخوف من أن كتاباً من حجم لوفتن متشل وأوسي ديفيز ودغلاس تيرنر وورد سيعبرون بلا انتباه أحد من النقاد الذين كان المسرحي الأسود بالنسبة لهم كمية غير معروفة من قبل .

لورين هانزبري

بقلم جوردان ي . ميللر

لوقت مافي الماضي غير البعيد ، حوالي ١٩٥٩ مثلاً ، كان مهمة رتيبة نسبياً أن تناقش موقع لورين هانزبري كدرامية أمريكية معاصرة ، وأن تقيّم (زبيبة في الشمس) كخطوة حتمية بالغة الدلالة في اندماج الفنان الزنجي ضمن المسرح المعاصر . فمنذ ابتعادات يوجين أونيل التاريخية عن الأنماط المسرحية القائمة في مسرحيته المثيرة (الامبراطور جونز) أو المسرحية الأقل نجاحاً ولكن المهمة على حد سواء : (جميع أبناء الله حصلوا على أجنحة) ، كان التقدم المنجز هائلاً ، إن لم يكن ظواهرياً . ألم تحاول السلطات عام ١٩٢٤ منع المسرحية الثانية هذه ، بدعوى التلاويح الفاضحة التي قامت بها الممثلة البيضاء التي تجرأت فقبّلت يد زوجها الأسود على المسرح بفعل حبها له ؟ لقد حاولت فعلاً ، وألم يكن كشفاً في ذلك الحين الانتباه إلى أن فعلاً استفزازياً كهذا لم يوصل العالم إلى نهايته ولا حتى تسبب في الإنهيار الأخلاقي للمجتمع المعاصر كما كان يعرف حينئذ ؟ أجل ، لقد أُظهر الزنجي خلال الثلاثينات والأربعينات إظهاراً مضطرداً باعتباره يمتلك « دلالة درامية » ، وصار ممكناً إمكاناً مضطرداً الاقرار بأن بوسعه معاناة « مشاكل » ، وأنه عانى كذلك الأشياء كلها ، العواطف والاحساسات البشرية التي كان لها أن تجتذب جمهور

رواد المسرح وتحصل على ريع مالي لابأس به . وبحلول عام ١٩٤١ صارت الإدانات الاجتماعية لـ (ابن وطنّي) ، بما فيها من قتل داعية الكتاب لفتاة بيضاء ، مؤشرات مؤكدة على أن الكتاب السود والمواضيع السوداء قـد حطمت كثيراً من الحواجز السـابقة الـتي تحمي ماكان يعتبر مقبولاً ، تجارياً وفنياً ، حول المساحة الجغرافية المحدودة ، الأسطورية تقريباً ، المسماة برودواي . وكانت الموهبة الزنجية في الكتابة والتمثيل مطلوبة إلى حد متواضع ، ثم راحت لائحة المسرحيات تكبر . إن الرسم المتعاطف في ١٩٤٤ لشخصية بغي زنجية في (آنا لوكاستا) ، والا ستكشاف المبكر لدخول أسرة زنجية بين جماعة كلها من البيض في (على شارع ويتمان المزدوج) عام ١٩٤٦ ، وقضية المراهق الزنجي في (قم بخطوة عملاقة) عام ١٩٥٣ ـ هذه كلها وصلت مدة عروضها إلى ١٢٠٠ .

وبالطبع بقيت الحقيقة الواضحة : الزنجي كموضوع درامي ، وحتى عندما أبدعه مسرحي أسود ، وُجّه إلى جمهور أبيض ١٠٠٪ تقريباً . فبينما خلق أونيل شخصية تحظى بتعاطف تام في (جميع أبناء الله) ، هي جيم هاريس ، وجرؤ على تقديم حب وزواج بين اثنين من عرقين مختلفين كمادة تزخر بالمأساة ، ظل الذين جاءوا وشاهدوا ، كما هي حال جمهور المسرح دائماً ، أكثرية ساحقة من البيض ، ومن الطبقة العليا نسبياً . وأظهرت (في صدر ابراهيم) عام ١٩٢٦ أن بوسع بول غرين أن يخرج حقاً ، وبصورة فعالة ، قصة ابن أسود لأب جنوبي أبيض ثري ، ويفوز بجائزة بيولتيزر ، وأن بوسع مارك كونالي ، الذي فاز بالجائزة نفسها ، أن يحقق واحداً من ألمع الانقلابات في المسرح الأمريكي عام ١٩٣٠ في (المراعي الخضراء) . لكن هذه كانت مسرحيات كتبها البيض لأجل البيض . غير أنه كان لابد من الاقرار أن هذا كله ، مقروناً بتأثير

رتشرد رايت ولويس بيترسون. أشار حقاً إلى وجود حجم من الدراما الزنجية ينمو ببطء ، إلا أن المسرح الزنجي بالمعنى الحقيقي للكلمة لم يكن موجوداً بعد .

لدى وصول لورين هانزبري كانت التغيرات الاجتماعية ، التي ستضعها في موقعها المنطقي ولكن الفريد كفنانة درامية . تتشكل بسرعة مذهلة . فبينما مضت مئة وخمسون عاماً للوصول بالمجتمع إلى مكان استطاع فيه أونيل أن يخلق داعيته الزنجي ،(١) وثلاثون عاماً آخر قبل أن يتحطم النفاق المماثل ، يتغير النمط الآن خلال أشهر ، وربما من يوم إلى يوم . وكما بينت دوريس أبرامسون في دراستها عن المسرحيين الزنوج في أمريكا ، كانت أواخر الخمسينات الأعوام التي بدا « الاندماج الوشيك » محتملاً فيها . وإذ أطاحت المحاكم قانوناً بعد قانون عتيق يرسخ التمييز . سرعان ما راح الزنجي يتخذ مكانه في « التيار العام » للحياة الأمريكية ، الذي أنكر عليه طويلاً . من يسعه عندئذ أن يحتج؟ من سيحتاج إلى استعمال المسرح ليرفع الإصبع المتهمة نحو مظالم القرون ، التي تبتر بسرعة ؟ لماذا على أي كاتب أبيض أو أسود. أن يضيع وقته في مناقشة الأسباب . بينما المحاكم والقانون يبددانها ؟ وبدا أن التركيز يجب أن يتحول الآن عن الصراع الأبدي بين أبيض وأسود ويظهر بدلاً من ذلك الصراعات القائمة بين المجموعات العرقية ذاتها . عاكساً المشاكل

---

(١) قبل ستين عاماً من هذا ، خلف ديون بوسيكولت شخصية زو الزنجية الجميلة كبطلة في (زنجية بنسبة ١/٨) ، لكنها تقنياً كانت عبدة ، والسواد بالمعنى الذي نقصده لم يكن هو الموضوع. وحتى عهد أونيل . لم يقدم المسرح الأمريكي شخصية زنجية معاصرة لها جميع خصائص الداعية – المؤلف .

الإنسانية العالمية الحياة اليومية ويقصي في الوقت ذاته الأمراض الاجتماعية أو الفئوية إلى مرتبة ثانوية رديفة .

وهذا كما ترى السبب في مقدمتي الافتتاحية . فالوقت مناسب ، والظروف موائمة . وإلى مركز المنصة يدخل مسرحي أسود شاب ومعه مسرحية منسجمة تماماً مع الأزمان المتغيرة بحيث أن دلالتها تعبر غير ملحوظة . وإنه لجزء من تقدم الأشياء أن يقول المرء (من منطلق ١٩٥٩ ، لاتنسى) إن هذا طبيعي صرف . ولكن أن تقف وتثير سؤالاً عن المدة التي أمضتها (زبيبة في الشمس) وهي ماتزال «طبيعية» ، يمكن أن يقدم أكثر من وقفة آنية . فكر : مسرحية بقلم زنجية عن عائلة زنجية معاصرة تدعى يونغر ، تقدم مشاكل متنوعة تتعقد من ، وحتى تنجم عن ،وجود سوادهم ، لاتثير الخواطر أكثر من مسرحية كتلك التي تصف آل بيرغر الذين تصادف أنهم يهود وتصادف أن عاشوا أثناء الأزمة الاقتصادية القاصمة ، فكتب عنهم كليفورد أوديتس في (استيقظ وغنّ) قبل خمسة وعشرين عاماً تقريباً . الجمهور الأمريكي يقف مستعداً للترحيب والفهم تجاه المشكلة « الجوانية » ، النكتة « الجوانية » ، بغض النظر عن العرق أو العقيدة أو اللون . إنه بالأحرى الزمن النشوان لتقبل شامل لحوارات ديك غريغوري الألمعي ، تاركاً الفجاجات الأبوية لما كان ذات يوم « دعابة » عرقية في تراث (الغرابين الأسودين) في برنامج مولاسس وجانيوري قبل الحرب ،أن تشاهد هشاشات لينايونغر واخفاقاتها ومآسيها وصراعاتها ، والأسرة أيضاً ، في عالم في يتجاهل خط اللون ، مهما بدا « طبيعياً » يظهر المسافة بين ١٩٢٤ و ١٩٥٩ شاسعة فعلاً .

بالطبع ، لم تعد الأمور بهذه السهولة . إن وضع براون مقابل هيئة

التربية لم يُعد خلق العالم بالزي نفسه الذي توقعناه مرة ، فكل سرعة متعمدة صارت ممطوطة بطريقة معذبة كفعل حماية خلفي . وفي وسط نهوض فئوية الستينات ، يتغير موقع لورين هانزبري فجأة . قبل عقد من السنين كانت (زبيبة في الشمس) بالنسبة لحلقة في الدراما الأمريكية تندمج بجمال في تطور منطقي ضمن المسرح وكان تسويغ منظورها الدرامي وامتداح مبدعتها لمهارتها في كتابة مسرحية سوداء (نجد صعوبة متزايدة في تسميتها زنجية، فالصفة صارت الآن ازدرائية) بلا سواد، وبقائها طيلة الوقت في إهابها البشري الأسود ، رافضة أن تلفت الانتباه إلى هذه الحقيقة ، سثير تحديات فورية . والاتهامات كثيرة . أليست هانزبري العم (العمة ؟) توم ؟ أليست (زبيبة في الشمس) بيعاً بالجملة لبنية القوة البيضاء ؟ ألا يخون آل يونغر أنفسهم وما يلوذ بهم ؟ أليست محاولتهم للدمج أنفسهم في المجتمع الأبيض ، وإقحام أنفسهم – مهما كان الإقحام سلمياً– في جيرة ليسوا مرغوبين فيها علناً، محاولة مجانية ببساطة لأن يصيروا بيضاً ؟ ألن يرغمهم عالم الرجل الأبيض المادي على إخضاع أنفسهم لعبودية أكثر هواناً ليحصلوا على مجرد إشارة إلى مستوى اقتصادي داخله ؟ بالتالي ، أن تناقش ، أن تحاول تعليم مسرحيات لورين هانزبري من منطلق عالم بلا لون ، بدا ذات يوم أنها تنتمي إليه ، أمر ذو تعقيد كبير . أن تبرر ما اعتبر مرة جزءاً من تطور مستحب جداً في المسرح التجاري ، يثير الآن أشباح سمسرة لوجهة النظر البيضاء ، ويتحاشى المجابهة الحتمية والضرورية . وفي هذا الضوء، تصير الآنسة هانزبري أصلاً صدر عنه مسلسل (جوابا) في التلفزيون و(خمن من القادم للعشاء) في السينما ، وكلاهما لعنة دينية الصداميين السود والبيض معاً . إن المدرس أو الناقد ، وخاصة إذا كان أبيض ،

يجابه معضلة ، فبغض النظر عن آرائه في (زبيبة في الشمس) كدراما صرفة ، يواجه أسئلة خطيرة تتعلق بموقع الكاتب الأسود في الأدب المعاصر . إنه يضطر إلى أن يتبين. مع مسرحيات اوروا جونز والذين يشاركونه نظرته ، أن قيماً أخرى قد تدخلت . وأنه مهما كانت وقفته تجاه مسرحيات لورين هانزبري فينبغي أن تشرح وتدعم بعناية .

عند هذه النقطة نتخذ الوقفة التالية . نحن نرفض أن نناقش مزايا مسرحيتي الآنسة هانزبري على أساس أي صيغة من الوعي العرقي . وسوف نتحاشى أي إغراء لوضعهما في طوق « الدلالة الاجتماعية . » باختصار نحن لانقف في أي جانب ، ونصر على الحق . بل على الالتزام النقدي . بأن نحكم عليهما كقطعتين استثنائيتين من الأدب المسرحي بعيداً عن أية عوامل أخرى . إن (زبيبة في الشمس) و (العلامة في نافذة سيدني بروستاين) مسرحيتان معاصرتان ممتازتان . إن لهما مناشدة درامية وحياة مسرحية . إنهما تقدمان شخصيات جذابة ، وتطوران صراعات مهمة . إنهما تحلان ، وتبقيان بلا حل ، مشاكل أبدية القدم وأبدية الجدة. باختصار . إنهما دراما متفوقة . ويجب أن نعبر عن إعجابنا بالمقدرات الفريدة لدى الآنسة هانزبري ، التي تمكنها وهي الكاتبة السوداء من تقديم مسرحية سوداء وبيضاء بالمهارة نفسها ، فيما تبقى هي دائماً في الخلف ، إن مخلوقاتها البشرية ومشاكل هؤلاء البشرية جداً تتكلم عن نفسها . ونحن ندعي أنها بهذه الطريقة ذات دلالة اجتماعية، وسنترك الموضوع عند هذا الحد .

الآن ، إلى المسرحيتين نفسهما .

بنيوياً ، تظل لورين هانزبري أساساً ضمن حدود المسرحية الواقعية

المتقنة ، وهذا شيء بائت تقريباً بين أساليب الستينات . إن تعبير « متقنة » يمكن أن يكون مضللاً بسبب ارتباطه العاثر مع فراغ تراث القرن التاسع عشر ، ولكن بوسعنا فقط أن ننظر إلى مسرحيات مؤلف حديث مثل ليليان هلمان لنتبين أن النمو المرتب للحبكة وسلسلة مخططاً لها باتقان من المشـــاهد والتعقيدات والذرى يمكن أن يســـاعدا إلى حد كبير في تطوير ذي طبيعة راقية للشخصية والموضوعة . إن للحبكة في مسرحيتي الآنسة هانزبري أهمية ثانوية ، فهي ليست هدفها الدرامي الرئيسي . ولكن لأن للجمهور اهتماماً كبيراً بـ (ماذا) يحدث وبـ (لمن) ، فان (زبيبةفي الشمس) و (العلامة في نافذة سيدني بروستاين) تتعززان كلية بكشفحسن الترتيب للأحداث الهامة جداً في حيوات الشخصيات . وإن السرد المباشر للقصة يبقى إنجازاً أدبياً مشرفاً تماماً ، وقد مارست الآنسة هانزبري هذا الفن الدرامي القديم بشكل يدعو للاحترام الفائق . وفوق هذا ، فالمشهد والحادث والحوار ، كلها إبسنية تقريباً ، تتحاشى الأسلبة المكشوفة لذاتها ، وتنجز في إطار « صندوق الدنيا » الذي صار الآن نادراً .

بالنسبة لواحد مثلي يرحب بالابتكار المسرحي ، ويتساهل مع الكثير من الهراء إن كانت له شرعية كامنـــة في التجريب الصـــائب ، مايزال أمراً ممتعاً أن يشاهد مسرحية بنيت بأسلوب الآنسة هانزبري ، ويراقب أناساً طبيعيين تقريباً وهم يجابهون ذواتهم مع الذين حولهم ، ليس على أساس التمرد والاهتياج ، ولا بسبب الإرجاعات العاطفية ، وإنما على أساس نظافتهم الانسانية الأساسية ، المعبر عنها بلغة نظيفة موازية . الذين يدخلون في مشهد للانسة هانزبري قد يكونون ملوثين مثل غلوريا ، فاسدين مثل وولي ، غير مسؤولين مثل وولترلي ، منحرفين جنسياً مثل ديفيد ، أو غريبين مثل أساغاي ، ولكن لاأحد منهم حالة مستمرة أو

أو رمز حي لمرض إنساني ما . هؤلاء أناس صغيرون جداً ، يتحركون في عالم أناس صغار آخرين ، وإن لاضطرابهم وغضبهم أساساً متيناً في احتياجاتهم أمام رفض العالم أن يتصرف كما عليه . إنهم لايصيرون أبداً عاطفيين رخوين ، فهم ليسوا بأيـــة حال النـــاس الحلوين المستحيلين بشكل ساحر عند سارويان وتوهميته . وهم لاينتمون إلى تراث زوايا غروفر ، ولا يقومون برحلات سعيدة إلى ترنتون وكامدن . ومن ناحية أخرى ، يسكن هؤلاء عالماً عاقلاً أساساً وإن يكن غير عقلاني باستمرار ، لذلك لايصيرون أبداً محتارين وإنما يلعبون لعبة الناس الصغار في العالم الأحمق المضحك . إنهم باختصار أناس حقيقيون بصورة جذابة ومقنعة ، لا أعذار تقدم أو تطلب لهم .

يتحقق نجاح لورين هانزبري مع شخصياتها ، كما أظن ، عبر مقدرتهـــا على جعلنـــا مهتمين وشغوفين جـــداً بكل واحـــدة منهـــا منذ البداية ، وإذ تتخذ هوية يتعزز الاهتمام باضطراد . وتظهر تقنيات المؤلفة في أفضل حالاتها في الرسم الجماعي لأعضاء منزل يونغر وللمستفيدين من سياسة الباب المفتوح التي يتبعها بروستاين . كل شخص مفردن بوضوح ، ولا أحد يسيطر على أحد . إننا نمشي مسحورين ولصيقين بأناس حقيقيين منذ استيقاظ أسرة يونغر في الفصل الأول حتى لحظة قيام وولترلي بالإشراف على تحركات العائلة ، ومنذ دخول سيدني المتفائل بلا كلل وهو يجرجر حقائب أقداح المطعم حتى يجلس مع آيريس مخدرين ووحيدين ليبكيا حظهما العاثر .

إن ملاحظة جون برين في تقديمه لطبعة (سيغنت) لـ (سيدني بروستاين) ذات مغزى في هذا المضمار وتنطبق تماماً تقريباً على (زبيبة

في الشمس) . إن أحد أسباب الاستجابة النقدية المنكمشة تجاه المسرحية الأولى ، كما يشرح ، يمكن فعلاً أن تكون حقيقة أنه لاأحد من مجموع الشخصيات المسرحية كلها زائد عن اللزوم . لاأحد يحمل العدة أو يشطف البهو ، وإنما كل واحد يتقدم كشخصية لها حقها الكامل ، ومنخرطة كلية في الحوادث الموجودة . ويقول برين إن الناقد يتضايق من هذا المضمار ، ولأنه يرى استواءً زائداً عن الحد وألمعية فردية ناقصة عن الحد، لايرى شيئاً يمسك به . وبرين مصيب بالطبع فيما يلاحظ مع أن بوسع المرء أن يتفحصه باعتباره رد فعل نقدياً فاتراً . فالتمثيل الجماعي منذ (مسرح الجماعة) كان مصدراً لمديح نقدي مستديم ، ولكن لايبدو محتملاً إلا بالكاد أن تسبب الكتابة المؤتلفة، إذا صح التعبير ، نقصاً في التحمس . على العكس ، فالأنساق المنفذة بنجاح في العلاقات المتبادلة ، الواضحة في المسرحيتين ، عوامل رئيسية لجاذبيتهما . إن غياب البطل أو البطلة ليس عيباً أبداً ، كما أوضح تشيخوف بجلاء . وهكذا ففي (زبيبة) تقدم هانزبري لنا بحصص متساوية ، كلاً من لينا ، وولتر ، روث ، بنيثا، وأيضاً شخصيات لم تتطور نسبياً لكنها بالكاد أقل أهمية ، مثل جورج مرتشيسون وأساغاي وبالطبع لندر الدخيل الأبيض . لاأحد في (سيدني بروستاين) يظل هامشياً . فمع أن سيدني وآيريس على المسرح دائماً تقريباً . والمسرحية مسرحيتهما، إلا أنهما لايبرزان كشخصيتين أهم مما يتلوهما . لاأحد يكون نقيضهما ، وما هما عليه وما يصيران إليه جزء مما تكونه ميفيس وآلتون وديفيد وغلوريا . يجب أن نستمع إلى أفكار سيدني أكثر لأنه يتكلم أكثر ، لكن توكيده لبعض القيم البالية ليس أكثر دلالة في تطور المسرحية من قيام ديفيد ضد إبسن أو سباق غلوريا الموجع نحو

دمارها . من لديه مايقوله أكثر في أي من المسرحيتين ؟ لينا في حلمها الممزق تقريباً عن أشياء أفضل لأسرتها ؟ سيدني وسرابه عن ربيع في جبال أبا لاتشي ، من بين أحلام أخرى ؟ إلى من تفضل الكاتبة أن نستمع ؟ بنيثا وروآها بالخلاص في إفريقيا ؟ ميفيس ووهمها بأنها قادرة على إنقاذ أختها الصغيرة ؟ ويشعر برين أن النقاد قد رأوا مستحيلاً اتخاذ قرار بهذا الشأن ، وبالتالي فان (زبيبة في الشمس) تهمل باعتبارها إعادة جديدة لمسرحية (افق وغنّ !) وإن (العلامة في نافذة سيدني بروستاين) تفشل بسبب فقدانها لداعية .

تزودنا الآنسة هانزبري بامكانات وافية لإرضاء رد الفعل النقدي . كم هو سهل مثلاً أن نضع محنة وولتّرلي فوق غيرها . هنا يمكننا بسهولة أن نعلن عن قضية الزنجي المخصي ، عن شقاء الأم المشروطة بلا رجل ، التي زج بها عنوة في رق حديث وراءعجلة سيارة السيد وايتي (١) الكاديلاك. أوكم هو سهل أن نضع لينا يونغر في موقع دائم باعتبارها الأم نفسها . إنها مفعمة حباً لاحدود له ومعاناة وضياءاً مديدين ، جميلة روحاً وكذلك وجهاً ، القوة العائلية الموحدة ، القدرة مجسدة . أو روث المعانية منذ أمد ، التي تواجهها زيادة غير مرغوبة في العائلة ، المضطرة إلى إعطاء عائلتها بيتاً يعتبر سخرية من أسمه ، فيما تجمع عائلة زوجها عبر قوة إرادتها ، وتلعن كدح حياتها كوصيفةللسيدةوايتي . وفوق هذا كله ، لماذا لانرجع التركيز برمته إلى قضية رابطة تحسين متنزه كلايبورن ؟ ها هنا لب المسألة ، هنا القضيةالحقيقية . لكن الكاتبة لن تقبل بهذا . لأنها أكثر انشغالاً بكثير بالتزام شخصياتها أن يجدوا أنفسهم كأفراد وكعائلة أكثر من المجابهة

---

(١) تعني أبيض بالتعبير الدارج .

المطلقة والنهائية التي تحل أمام الباب بسرعة صادمة . هنا لايسمح بالمشهد الكبير . إن على كورت لندر العاجز ، وقد صعقه تغير وولتر المفاجيء، أن يعود خالي الوفاض ويدلي ببيان خارج المنصة عن فشل مهمته . « هم » قادمون ، « هم » لايمكن أن يُشتروا لسبب لايمكن تفسيره . « هم » ملتزمون ، وهذا هو كل مانحتاج إلى معرفته . المجابهة تأتي بعد هذا ، وليس آل يونغر من يسعى وراءها . الأمر الآن متوقف على رابطة تحسين متنزه كلايبورن ، ونحن غير مسموح لنا بالبقاء كي نراقب . فبدلاً من هذا نزلت الستارة .(١)

تفتقر (العلامة في نافذة سيدني بروستاين) ، من ناحية أخرى ، إلى فرصة اللحظة الميلودرامية التي تزودنا بها الموضوعة العرقية في (زبيبة في الشمس) ، لكنها تحشد كل مايرغب به المرء من أنماط درامية تحسن التعبير الفردي عن حالها ، تضعها في قرية غرينتش حيث يمكن لأي شيء أن يحدث ، ويحدث غالباً ، وتتقدم مرة أخرى لتمزج الجميع معاً بتساو لايسمح لأحد فيه بامتياز البروز بروزاً رئيسياً . إن الفعل الكاشط المداوي الذي يمارسه كل واحد على الآخر ، والذي تواجهه مقدراتهم على أن ينتفوا ريش بعضهم بعضاً أو يمشطوه ، يقيم توازناً يخربطتوجه النقاد ، كما يرى برين . فالآنسة هانزبري تمزج كل واحد مع بقية الشخصيات مزجاً تدصيقياً تحليلاً اللانفجار ، واكس مهمل حلرانا ان:ستطيع العثور على واحد من المشاهد الممتازة يفضل الآخر . إن تأنيب سيدني المسوغ لديفيد لإلحاحه على أن بني جلدته فقط هم المعانون الجميلون

---

(١) راجع مقالة بيغزبي : مجابهة والتزام (مطبعة جامعة ميزوري ، ١٩٦٨) التي تناقش المسرحيتين من منطلق هذا المضمار من الإلتزام – المؤلف .

هو فعلاً ضوء ساطع . ولكن اكتشاف آلتون المصعوق لحرفة غلوريا والإعلان عن ضغائنه المعاكسة هو أيضاً ضوء ساطع . ثم هناك لحظة ميفيس المضطربة اضطراباً مريعاً عندما تتبين المعنى الزنيم لشعورها بأن من الأفضل لغلوريا أن تستمر على الشوارع من أن تأتي للعائلة بصهر أسود . وبالتأكيد ينبغي للمرء أن يلاحظ الأنشودة الساحرة المؤثرة عندما ينفذ سيدني وآيريس توهميتهما الرومنتيكية اليائسة فيما الفجر يضيء باب بروستاين الأمامي ، أو محاولة سيدني الفظة إلى درجة محرجة بأن يرشو ديفيد كي يكتب ممتدحاً آيريس مقابل كتابة ممتدحة له . وأخيراً، فكما يواجه وولتر لي نقيضه لندر ، يتحول سيدني نحو وولي ، وربما يكون هذا المشهد الكبير،ولكن أليس العرض الثلجي لفتور سيدني البليل تجاه غلوريا ، في مناشدتها البائسة أن يساعدها ، مشهداً كبيراً كذلك ؟

إذا كان هذا الشكل من البنية الدرامية معطوباً عطباً جدياً بحيث لايحرك همة مراجعي (سيدني بروستاين) ، فأنا عاجز عن رؤيته . ثمة نقاط عليا ودنيا ، وإن تآلف التوكيد والارتكاز في الشخصية لايحول أبداً دون نمو ايقاع درامي مرضٍ . هذا النوع من الكتابة ، مثل مافي تشيخوف أو أوديتس من مناشدة قد لايكون بالضبط قدح الشاي المطلوب، لكنه يلبي متطلبات المؤلفة في تصميمها للمسرحيتين . بالطبع ، ليست (زبيبة في الشمس) مشابهة تماماً ، بما فيها من شخصيات ثانوية لم تتطور، مثل أغاساي . لكن أغاساي يقوم بتزويد بنيثـــا بحلم له من الأهمية مالمخزون الكحول لدى وولتر لي ، ويبقى مستغرقاً في مثاليته الخاصة بشأن وطنه ، واقفاً على بعد لابأس به من عائلة يونغر وانشغالاتها المباشرة.

إذا كانت ثمة شريحة في تقنية هانزبري المتقنة معرضة للتساؤل

فهي حقاً الصدفة الإلهية التي أرسلت ١٠٠٠٠ دولار في شيك تأمين . ثمة ميل للإنكماش خوفاً من فكرة الثروة التي تأتي في جوارب عتيقة أو معاطف مهملة ، أو تصل من أقرباء نسيهم الزمن ، وهو طبيعي. ولكن حتى أفضل صناع المسرحيات في نصف القرن الماضي ، اعتمدوا بقوة زائدة على حيل كهذه . ومما ينقذ الوضع في المسرحية أسلوب تحريك كل شيء بناء على هذا الحدث ، بحيث أن إدانة شيك التأمين تعني إدانة المسرحية كلها ، رغم المقاصد والأهداف النبيلة . إن أموال التأمين متوقعة ولا يمكن تحت أي ظرف أن تعني انقلاباً مفاجئاً للحظ على نحو ما كان يتطلبه خليط القرن التاسع عشر التقليدي . هذا الإله نزل من عربته قبل رفع الستارة . ولا يبدو أبداً كرسول الفعل الأخير من قبل الملك ، وإنما يصل بانذار كاف ثم يغادر تاركاً مكارمه كي تظهر للجميع كيف يمكنهم أن يستفيدوا بحكمة من ثروتهم المتواضعة . وأعتقد أن مرافعة يمكن أن تنهض ضد ادخال المال بهذه الطريقة . إن وضعاً دراميا أكثر تحدياً ، يتضمن صعود آل يونغر من الأخمام إلى الضواحي ، يمكن أن يتصوره المرء ، لولا أن الحركة مرتكزة على ما يذكر بالجنية الطيبة التي تقدم ثلاث أمنيات تلبى ثم يساء استعمالها اساءة شديدة ، كما يقتضي الدرس الاخلاقي عن عدم قدرة المرء على التصرف بعقل إزاء الحظ الطيب. هذه المحاجة تبدو مستفيضة عندما نتفحص الوضع بعناية أكبر . ثمة أزواج يموتون فعلاً وشيكات تأمين تصل فعلاً . ولأن هذه ليست مسرحية تشجب النتائج المحتملة لمنزل زنجية بلا زوج ولا أب ، فليس ثمة سبب لأن نفترض أن وولتر الكبير كان رب البيت في وقت ما . لقد كان دخلاً كافياً لتأمين سياسة من هذا الحجم ، وهي كمية كافية من الحماية في ظل الشروط التي تعيشها عائلة يونغر . ولقد تأجلت أحلامهم بمغادرة

الجنوب زمناً طويلاً ، لكن حياتهم كانت معقولة ، والعائلة ماتزال ملتئمة بشكل طيب . فلماذا إذن لاتوجد سياسة تأمين بعشرة آلاف دولار؟

لعل هذه المحاجة يجب أن تستعمل ضد منهج التخلص . لماذا لم تختر لينا خياراً شهرياً مضموناً ، مثلاً ، بدلاً من ١٠٠٠٠ دولار نقداً ؟ لماذا تختار الدخل ، وهي تعرف أن هذا المبلغ النقدي في يدها يمكن أن ينهي فترة تأجيل الحلم إذا ما استعمل بحكمة؟ وما إن يصل المبلغ إلى يدها حتى يصير التخلص منها ضمن دائرة حق مسبق — وحق كهذا مسبق تعسفاً — للمؤلفة التي تصير الآن وجهاً لوجه مع المعضلة التي تواجه أي مؤلف درامي يختار وضعاً كهذا — وأعني أن أي خيار يُعتمد سيكون عرضة لتساؤل جدي كخطوة درامية صائبة . وثمة اختياران أساسيان يمكن اعتمادهما — عندما يدخل بند مهم وكبير كهذا المبلغ من المال على المسرح . إنه مثل المسدس في الفصل الأول : نحن نعلم أنه هناك . لقد رأيناه ، ونتوقع استعماله . إلى أية نهاية سيصل — يظل قيد الانتظار ، لكننا نعرف أنه سيدخل الفعل باحدى طريقتين . إما إن يطلق منه النار الطيبون ، أو يطلقها الأردياء . وبسبب من طبيعة المسرحية البارزة ، لايمكنه أن يؤدي أي شيء آخر ، وكيفما استعمل سيؤثر على محصلة المسرحية . وسواء شاءت المؤلفة أم أبت ، فسوف تتهم باستغلال الحبكة واحتكارها . وهكذا نعرف أن المال سيستخدم إما بحكمة أو بحماقة ، وبالتالي ، إما أن يأتي لآل يونغر بفرصة تحقيق أشياء حال دون تحقيقها سابقاً لونهم ومركزهم الاقتصادي، أو لا . لم تختر لينا دخلاً شهرياً،ونحن نعرف أن المال لن يعاد إلى المصرف لمجرد النظر إليه، إنه سوف يتصرف ، ويصير واحداً من أهم الأشياء على المنصة . أي طريق ستسلك المؤلفة ؟

عوداً إلى المقايسة السابقة مع المسدس ، يمكننا القول إن المسدس يطلق خطأ . إنه يخدم هدفه لكنه يفشل . ويوضع البطل في مأزق دفاعي مستميت لكنه ينجو بحياته إذ تنحبس الرصاصة ، أو إذ يُردع الوغد من ناحية أخرى فقط ليثب بعنف متجدد إلى الصراع عندما تطرق المطرقة . في أية حال ، وبغض النظر عن النتيجة ، لم يبق المسدس ساكناً في الدرج . وإن مافعله لهؤلاء الذين يواجهونه ، اعتمد كلية على رغبات المؤلفة ، ومهما كان الاختيار تعسفياً ، فالسؤال المطلوبة اجابته هو : إلى أية درجة من التسويغ وصل انكشافه في النهاية .

ومثل المسدس الذي أخطئت رمايته ، ينجم عن سوء استعمال المال وفاق بين الأقصيين الممكنين ويظل محتفظاً بالكثير من قوة تأثيره . لقد كان لدى لينا مايكفي من حس سليم لتدفع نقداً ثمن البيت أولاً ، وبعدها تحول المبلغ إلى إبنها محافظة تماماً على ماينتظر من شخصيتها . سوء توجه ولا شك، لكن هذه الثقة يجب أن تُظهر إذا كان لوولتر أن يرتفع عن الطريق المسدود الخاص به . وبعدها، سيقوم وولتر لي ، في سلسلة ثانية من الاختيارات ، بصائب الأعمال أو مخطئها . وفي سعيه اليائس لأن يصير كاسب خبز ويحصل بعض المركز الذي كان لأبيه ، نجد أن فكرته الثابتة ، الصبيانية والعنيدة ، بشأن مخزن الكحول صحيحة بصورة درامية عندما تضع الخسارة الفورية للمبلغ المتبقي (٦٥٠٠ دولار) في منظور معقول . وإذ تبقي المؤلفة اللص خارج المسرح دائماً ، تستفيد من الفاجعة في مساعدة وولتر على زعم كرامة جديدة يهيئه لنفسه . ولأنه يعجز عن لوم أي إنسان عدا نفسه لأجل ماحدث (المجتمع ، الاقتصاد ، الرجل ! ، لايمكن أن يهتم بعد الانذارات المتكررة التي أعطيت له) ، يمكنه الآن أن يهزأ بالسيد لندر وأصدقائه المشتغلين « بالتحسين » في مشهد ذروي ملائم

تماماً. ومع أن كل فرد من العائلة يواجه مزيداً من الاذلال والكدح ، فالصراع الحقيقي لأجل البقاء في متنزه كلايبورن لم يأت بعد ، والعامل الهام هنا هو أن الحلم ماعاد يؤجل ، ويجب أن يحمى بقوة أكبر بعد أن صار إلى صيغته الجديدة الضعيفة . وسيكون الصراع جديراً بالمواجهة من قبل آل يونغر المصعوقين .

أؤمن بقوة أن المعجزة الكبرى (زبيبة في الشمس) هي أن لورين هانزبري قد قدمت واحدة من أكثر مشاكل مجتمعنا تفجراً ، روتها بالضبط كما هي ، ضمن أكثر الأشكال الدرامية تقليدية ، دونما رخاوة ودونما عنف . والمسرحية مسرحية مشكلة فعلاً ، والمشكلةهي السواد في مجتمع أبيض . إن الانسانية المركزة للشخصيات ، ونظافة صراعها بسبب سوادها ورغماً عنه ، سيحولان دون أن يجف الحلم . إن الحمل الثقيل لم يسقط بعد ، وإذ يتحرك آل يونغر إلى متنزه كلايبورن فسيصير أثقل . لكن هذا سيكون مسرحية أخرى تماماً .

في ١٩٦٤ ، ومع (العلامة في نافذة سيدني بروستاين) صارت لورين هانزبري أكثر من كاتبة سوداء في المسرح الأمريكي . لقد وقفت عالياً ككاتبة أمريكية هامة تصادف أنها سوداء . هذه المسرحية ، أكثر من سابقتها ، تضعها أيضاً وتماماً خارج عالم التزمت والاحتجاج العرقيين، فالعظام الاجتماعية التي يمكن التقاطها منها أقل مما في الأولى . وبسبب من موتها المبكر للغاية فيعامها الرابع والثلاثين ، لايمكن للمرء أكثر من أن يخمن تخميناً المسافات التي كان لها أن تقطعها . لقد أظهرت المسرحية الثانية بوضوح أن (زبيبة في الشمس) لم تكن مصادفة ، وأن هانزبري كانت كاتبة مسرحية ذات مهارة مرموقة وحس رائع بالمسرح ، رغم العرق والهوية الأقلوية والخلفية الاجتماعية .

لم تنجح (العلامة في نافذة سيدني بروستاين) بالمعنى التجاري . وباستثناء استعادة مطولة تبقى واحدة من نجاحات أصحاب الأسماء التي تأتي بالقليل وربما بلا شيء من العائدات ، وتخيّب باستمرار خالقيها والذين ينشدون ويدعمون مسرحاً ذا كرامة فنية رفيعة . إنها مسرحية ساحرة ، مؤثرة ، ممتعة ، وفوق هذا ، هي مسرحية أخلاقية جداً . وبطريقتها المباشرة البائتة ، تمضي إلى مكان ما ، تقول شيئاً ما ، وتصل إلى استخلاص ، وهذا كله يبدو شيئاً جليلاً وسط غليان الستينات.

تندرج المسرحية بارتياح في منظومة أحب أن أسميها ملهاة الحساسية ، وهي تسمية أظن أنها من عندي لكني أجدها أكثر ملاءمة لمسرحيات من هذا النوع تسمى « الدراما الاجتماعية » أو « الدراما الاطروحة » ، أو حتى تلك المتناقضة ذاتياً رغم كونها رفيعة الأصالة ، وأعني « الملهاة المأساة » . لقد بدا لي على شيء من الحماقة دائماً أن نستعمل « مأساة » في تعريف مسرحية تتحول إلى ملهاة بسبب نهايتها السعيدة . وبدلاً من هذا ، أفضل الإشارة إلى مسرحيات مثل (العلامة في نافذة سيدني بروستاين) ، وهي مسرحية ملهاوية أساساً ذات إيقاعات بالغة الجدية ، كنوع خاص من الدراما يسمى ملهاة الحساسية .

تعتمد الملهـــاة في جميع أشكالها على التذكير الدائم بأن الكائنات البشرية مخلوقات معرضة باستمرار للأخطاء النزرية ، وبعيدة جداً عن الآلهة التي تتطلع إلى أن تكونها . وهكذا فالشخصية الملهاوية لايكون تماماً مايأمل في أن يكون ، وعلى الدوام يعاد إعادة مشددة إلى إنسانيته الأساسية عندما يصير واعياً باضطرابه العاطفي والجاذبي عبر صنائع تتراوح بين السقطات الصبيانية الفجة والظرف الأكثر رقياً . ولا شك

أبداً في أن شخصيات (سيدني بروستاين) ملهاوية، فهي انسانية ، جذابة، وتُجعل بلا انقطاع واعية بنقائصها الإنسانية . وفوق هذا ، فان طبيعتها تبقينا بعيدين عن التورط العاطفي معها ، وفي الوقت نفسه تتوجه استجابتنا الشعورية نحو حساسية مهذبة واهتمام خاص بطبيعة الشخصيات المثيرة للتعاطف . باختصار ، إنها تحرك حساسياتنا . ثمة خلو كامل من التمحل المقصود لأجل التأثير الشعوري ، ففي ملهاة من هذا النوع ، نتاج للواقعية الحديثة ، نتعامل مع عوامل واقع يمكن أن تتضمن ، كما في هذه المسرحية، ضيقاً شديداً ، وربما موتاً . والدموع التي نسفحها دموع مشاركة وجدانية ، لكن كل شيء متوضع بوعي لطيبة الشخصيات ، انسانيتهم العادية جداً وبالتالي طبيعتهم الفكهة الصادقة .

وهكذا تصير ملهاة الحساسية مسرحية شخصية أكثر منها بكثير مسرحية حبكة أو موضوعة . ودائماً تحبذ هؤلاء الناس الضئيلين العاديين الذين يسكنون مسرحية لورين هانزبري . فباستثناء الاهتمام الواسع الموقت الذي يجتذبه ديفيد ككاتب مسرحي واحد ، وانتصار وولي الذي سرعان ما ستبتلعه الآلة السياسية الملتهمة ، فان مؤثرات القوى المتحركة حول هؤلاء الناس مجرد أخبار في الصفحة الأخيرة . إن تلك العلامة الجسيمة ، غير الملائمة ، المريرة السخرية في النهاية ، والتي تشوه النافذة الأمامية لبروستاين، لاتمتلك سوى تأثير طفيف على أي إنسان ، وستنسى سريعاً .

ولأن هؤلاء الذين يدخلون ويخرجون بحرية إلى ومن شقة بروستاين الثقافية الجذابة ذوو دلالة قليلة في العالم الدائر (كم هي مصيبة ملاحظة بروستاين اللاسعة في هذا المضمار) فسوف يضطرون لأن يصيروا ذوي

دلالة بالنسبة لمن يراقبون إذا كان المسرحية أن تكتسب أي معنى اطلاقاً .
إن مالدينا هو ، على ماأرى ، نظرة لها مغزى إلى أنفسنا . معظمنا يعتبر أنفسنا قوماً محتشمين جيدين ، وهذا مايفعله هؤلاء الذين في منزل سيدني بروستاين . ولدى معظمنا إيمانات راسخة بأن طرقنا في النظر إلى الأشياء قد تكون أفضل من طرق أي شخص آخر ، مع أننا بالطبع صريحون إلى درجة تكفي لأن نعرف أننا لانستطيع انكار رغبتنا في أن نتعلم . وإن فعل التعلم يمكن أن يغدو شغلة ثقيلة ومزعجة ، على نحو ما نعرف بأنفسنا ونشاهد في أصدقاء سيدني وعائلته . والتعاسة هي أن هذا قد يجبرنا على أن ننظر إلى أنفسنا باقتراب أشد مما نرغب في الاقرار به . وسوف يتطلب من كثيرين منا لطمة لهـا من القسوة مالانشقاق وولي كي تتشقق وجهات نظرنا المثالية في ذواتنا . ولننزل إلى إدراك أن العلامات والشعارات لن تغير العالم . بالطبع لا « يستحق » سيدني بروستاين هذه اللطمة أكثر مما يستحقها أي واحد منا ، نحن القوم الجيدين . وبالنسبة لمن هن من نوع آيريس بيننا ، ضروري أن يوجد اعتدال أكثر وإساءة أقل تجاه عادات غير مؤذية مثل غرام سيدني بشعر زوجته الطويل . إن قص هذا الشعر ، وتلوين الوجوه ، ابتياع حظوة المخرج الداعر الذي يوزع الأدوار ، لن يساعد أياً من أشباه آيريس أو سيدني . وعبر المسرحية تجري مرافعة دائبة لأن نجعل تلك العناصر الهامة والمؤلمة في حيوات الآخرين أهم بدرجة من ذواتنا . ومعها إنذار مرافق بأن ثمة ماهو أكثر بكثير من روآنا الضيقة في الحياة . لقد قيل هذا كثيراً من قبل . والآنسة هانزبري لاتكتشف أي جديد أبداً . لكن مقدرتها على أن تجعلنا بين هذه المجموعات المتنوعة من الأفراد الذين تجمعهم سوية لتعيد القول نفسه . تجعل هذه الاعادة جديرة بالجهد المبذول لأجلها .

يقول سيدني في حواره الافتتاحي مع آلتون : « خلنا ننس أننا نحب البشرية حباً مطلقاً . لا تُبجّل ، لا تحتفِ ، لا تنفخ ماتعتبره — الروح الانسانية . . . لاتدع أي التزام ، تنصل من كل ارتباط ، اهزأ بكل التوقعات العظمى . » ومع الستار الأخير يصل سيدني إلى أن يعرف مدى خطأ هذه النظرة . عندما يدرك هو وآيريس ، وبعد فوات الأوان ، أنه ليست ثمــــة هزيمة لها من الأهمية مايجعلنا نسمح لغلوريا (المجيدة) وأمثالها أن يقضين نحبهن في الحمام بينما نحن نبكي فوق بيرتنا بسبب أذى ألحقه بنا أحد الناس .

عملان فقط هما الانتاج الكلي للورين هانزبري ككاتبة مسرحية (باستثناء : البيض ، والعنوان بالفرنسية ، التي نشرت بعد وفاتها) . نحن مدينون لها بالكثير ، فقد أظهرت باقناع أن المسرحية العتيقة الجيدة جديرة بالاحياء . لقد أرتنا أن الناس الطيبين جديرون بالمشاهدة على المنصة ، وكذلك النضال لأجل عيش كريم عزيز ، وإذا كان لعالم الفن — العالم نفسه — أن يبقى كاهتمام مستمر فعليه أن يتناول الناس كما هم — وعلى احتكار الكليشيهات والشعارات واللون والمركز الاقتصادي أن يتنحوا . وقد أرتنا لورين هانزبري اتجاهاً طيباً لنمشي فيه .

"طريق الشقاء"
عند جيمز بولدوين

بقلم وولتر ميزيرف

خلال صباه الذي حمل القليل من السرور ، وجد جيمز بولدوين أن الكتابة واحدة من وسائل تحقيق الرضى الذاتي . مثلاً ، ككاتب يمكنه أن يختفي عرقياً وراء اسم. ومالم يختر الكاتب أن يكشف من نفسه ، لايستطيع قراؤه أن يعرفوا لون بشرته . والكتابة أيضاً نوع من السلوان لشخص حساس واسع الخيال . وحيداً وجزعاً من العالم الذي شاهده ، صارت الكتابة بالنسبة له ، كما رأى إذ التفت إلى صباه ، طريقاً للعيش ، محاولة لكسب الحب . وقد أوجز حياته في هذا الوقت المبكر بأنها « طريق الشقاء » ، وقد أحب هذا التعبير حتى أنه خربشه حيثما مضى — على الورق ، على الجدران ، في الهواء . ولأنه كتب عن نفسه بصورة رئيسية ، تتغلغل هذه الفكرة في كل عمله . واليوم يبدو أنه مايزال موسوماً ذاتياً كواحد يرى كلا حياته وعمله « طريق شقاء » .

بطموح بارز في رغبته أن يكون كاتباً ، عمل بولدوين بجد ليصير ناجحاً في وقت لم يكن اتعلمه الذي كان ناقصاً ولا « لمصادفة ولادته » في ممر حقيقي أن يجعلا أحداً يرتاب في سيرة حياته . مع هذا ، فقد توقع الذين عرفوه في طفولته أنه سيكون كاتباً. وقد لاحظ وهو مايزال في

الثانوية : « إن كنت سأصير كاتباً مسرحياً . فسأحاول أن أحسّن عالماً مضطرباً ، وأحاول أن أُعدّ بين فناني عرقي الكبار . » إن حقيقة وضعه للكتابة المسرحية وتحسين العالم المضطرب في معادلة واحدة تفسر نظريته في الدراما بوضوح تام . ولعلها تفسر أيضاً لماذا هو ليس كاتباً مسرحياً أفضل ولماذا لم يكتب مزيداً من المسرحيات . فبينما يأتي المسرح بالاستجابة الأكثر مباشرة للدعائي ، يأتي أيضاً بنقد عدائي كان مؤلماً دائماً لبولدوين . ومع أن كتابته المسرحية انسحبت على عشر سنوات أو اثنتي عشرة . فان تجاربه في المسرح المحترف اقتصرت على سنتين (١٩٦٤ ـ ٦٥) ، ولم يعد . ولعله حيوي أن نلاحظ أنه ، رغم استعماله لموضوعات مشابهة ومحاجته حول النقاط نفسها في قصصه ومسرحياته، فقد استعمل شخصيات رئيسية مختلفة في مسرحياته تزيح بولدوين، الذي هو نموذج بطله ، من مركز العمل . فلسبب ماتجبره الدراما على تغيير موقفه حيال مادته .

متفكراً في سيرته العملية في (مذكرات ابن وطني) ، كتب بولدوين : « أردت أن أكون رجلاً شريفاً وكاتباً جيداً. » ولكن كانت له مشاكله . لقد أظهرت فكرة « لاأحد يبالي » كلا حسه بالخذلان وغياب الحب اللذين كانا « طريق شقائه » بينما صارت « لاأحد يعرف اسمي» صرخة القلب . وكانت استجابته أن يصف مشاكله هو في الحياة وأن يوحي بموقف ذي مسؤولية بفعالية جعلت منه ، بتعبير لانغستون هيوز ، « صبي أمريكا الأسود ، الأبيض الشعر . » ولأنه اعتبر كاتباً موهوباً وناطقاً باسم عرقه ، وجد بولدوين نفسه ذا سمعة دولية . لكن تلك الروح المتمردة تمرداً بليغاً ، التي نهضت من الخوف والوحدة لتأتيه بالنجاح، لم تستطع أن تفلت من بعض المخاوف . فمع التوكيد على القضية الزنجية

وثورانه هو، ظل كائناً بشرياً لم يحب السود كلهم ولم يكره البيض كلهم. لقد أراد أن يكون شريفاً، وأراد أن يحب، لكن كتابته لم تستطع أن تحقق الأمرين له. بالتالي ظلت حياته « طريق شقاء. » ولأن بوسع المرء أن يكون أكثر شخصية في حكاياته وأكثر ابتعاداً عن النقاد، يظل القصص على الأرجح اهتمامه الرئيسي.

على أية حال، استعرض بولدوين « شقاء » صباه في وجهة نظر فلسفية للحياة، سواء في كتابته الدرامية أو القصصية. ومهما كانت الاشكال التي يستعملها، تظل هناك مواقف وأفكار ذات علاقة بطريق الشقاء هي السائدة. كان الدين أساسياً في روايته الأولى (امض وقلها على الجبل) وفي مسرحيته الأولى (زاوية آمين). ففي المشهد الافتتاحي من المسرحية، تقدم وعظاً محتدماً الأخت مارغريت، القائدة الإنجيلية لجماعتها: « قم بترتيب بيتك لأنك سوف تموت ولا تعيش. » ثم تكشف حركة المسرحية مشاكلها هي اذ يغادر ابنها ديفيد لينخرط في العالم، والزوج الذي هجرته يعود ليموت ويأتي بالاضطراب إلى حياتها الدينية، وتخرجها جماعتها من الكنيسة. وفي نهاية المسرحية تتميز الأخت كشخص متفهم محب أكثر منها كقائدة دينية. إن الدين، في شكله الذي أغرق شباب بولدوين وحتى جعله واعظاً، لايمتلك الأجوبة لأجل مارغريت وديفيد. ومما له دلالة أيضاً أن البطل الضحية في (أغاني زرقاء للسيد تشارلي)، مثل بولدوين، ابن واعظ. ومع أن مريديان، الأب الكاهن، يتكلم بكل مايستطيع من قوة، فانه يتبين بوضوح زائد العجز الذي شعر به بولدوين في عائلته. وبدلاً من تأمين الأجوبة التي وصل بولدوين الشاب إلى الاعجاب بها وانتظارها، فالكنيسة تستطيع فقط أن تسأل أسئلة وتمد للانسان شقاء المعاناة المسيحية.

ينعكس موقف بولدوين تجاه أبيه عبر فنه ، ولكنه يظهر بنجاح أعظم في (أغاني زرقاء للسيد تشارلي) . فخلال فترة التدريب لاقى بولدوين صعوبة في إيصال الممثلين إلى المعنى الدقيق الذي رآه في المسرحية. وكانت النتيجة تحليلاً بأربع عشرة صفحة العمل . وكانت المسرحية مستقاة بالطبع من قضية إيميت تيل . فرتشرد ، ابن الكاهن الزنجي ، يعود إلى منزله في المدينة بعد سنوات عديدة في الشمال ، ويثور على موقف الجنوبيين تجاه الزنوج وخاصة تجاه الانكار الفظ للعدل عندما قتلت أمه « مصادفة » قبل سنوات . ويقتل رتشرد بسبب علاقته الايذائية بالناس البيض . وفي المحاكمة اللاحقة للقاتل المعروف تعرض أصوات متنوعة المشاكل العرقية ، لكن الليبرالي الأبيض يُهزم ، ويبرأ القاتل ، وينكر العدل . وفي التحليل أوضح بولدوين شخصية رتشرد بعبارة واحدة : « لقد خذله أبوه . » ومؤكد أن بولدوين قد شعر هذا الشعور تجاه والده. ومع أن مرافعة الأب في (زاوية آمين) مفعمة بالمعنى ، فان ابنه ديفيد يشعر أيضاً أنه خُذل .

المشكلة الرئيسية في « طريق الشقاء » مشكلة هوية . وقد أشار إلى هــذا عديد من النقاد في دراسات لبولدوين وعمله ، وكان بولدوين نفسه واعياً جداً بمشكلته مذ كتب « رسالة باريس » في أوائل سيرته لمجلة (بارتيزن) : تموز ١٩٥٤ : « مسألة هوية . » وفي هذه المقالة الساحرة، البريئة بطريقة ما ، لم يكن بولدوين مهتماً بنفسه كزنجي أو حتى كأمريكي وإنما كانسان . وكما فعل آخرون عديدون بعد الحرب العالمية الثانية، مع أنه لم يشارك فيها ، فقد ذهب إلى أوروبا باحثاً عن ذلك التوكيد الذي يأتي من مساءلة الذات ويجلب في المآل النضج الفردي . ومن زاوية أفضلية أوروبا ، اكتشف شيئاً من شخصيته . لكن هذا كان بداية فقط

لبحث مايزال مستمراً (كما يعبر في : قل لي كم مضى على ذهاب القطار ، ١٩٦٨) : « وهكذا وجدت نفسي – ليو براودهامر – الآن واقفاً ثانية في الكواليس ، أنتظر إشعاري بحلول دوري . »

إن دلالة بحثه المستمر عن هوية أو عن معنى ما في الحياة يمكن أن ترى بوضوح في الموضوعات الرئيسية لأعماله وكذلك في نشاطاته العديدة . ومن الواضح أنه رجل ذو حساسية عظيمة ، يريد الحب لأجل مايكونه وما يقوله . وهذا ظاهر في تعليقاته المبكرة على « طريق الشقاء » وهدفه المعلن ككاتب . وجميع أبطاله يظهرون هذه الحاجة إلى الحب ، من جـــون لـ (امض وقلهـــا على الجبـــل) إلى ديفيـــد في (زاوية آمين) ، ورتشرد في (أغاني زرقاء للسيد تشارلي) ، وروفوس في (بلاد أخرى) أو ليو براودهامر . وفي القصة التي نشرتها (كورنهيل) ربيع ١٩٦١ : « هذا الصباح ، هذا المساء ، بهذه السرعة ، » يختبيء بوالدوين وراء نجم سينمائي ناجح دولياً ، يتأمل في اكتشافه الشخصي لـ « من أنا » ويقر بطيبة الانسان الذي يؤمن بالحب . وقد وجد رتشرد في (أغاني زرقاء)نفسه بصورة مريرة السخرية قبيل قتله ، والحب الذي يشعر به إزاء جوانيتا حب مسؤول إلى حد كبير . أما الأخت مارغريت في (زاوية آمين) فتتعلم أخيراً : «أن تحب الرب يعني أن تحب أبناءه كلهم – كلهم ، كل واحد ! » وأول سطر كتبه بولدوين لها هو : « شيء هائل للتفكير فيه ، كيف أن الحب لا يموت قط ! » « كيف يمكنك أن تعيش إذا أحببت ؟ » فالحب مفارقة بالنسبة لبولدوين . وهو الجواب الرئيسي أيضاً . الذي وجده لأجل « عالمه المضطرب . »إنه واحد من «التوكيدات الإيجابية» القليلة التي تكتشفها شخصياته. الأمل توكيد آخر ، لكنه أمل بالحب . ويظهر مريديان هذا في (أغاني زرقاء) . والإيمان بقيمة المعاناة احتمال ثالث لدى بطل بولدوين الحساس .

وتعترف كاس في (بلاد أخرى) أنها « في بداية التفكير بأن النمو يعني فقط التعلم أكثر فأكثر عن العذاب . » ويعلن فيفالدو آملاً أنه « ليس للمعاناة لون . » أما الظفر الذي تصل إليه أخيراً الأخت مارغريت فقبول عبر المعاناة لفقدانها نفسها القديمة المتأججة ولكن المزيفة،وانكشاف حبها الجديد اللاذاتي . وتسأل جوانيتا في (أغاني زرقاء) : « أيجب أن نعاني دائماً كل هذا ؟» ولا يستطيع مريديان أن يجيب سوى أن على الجميع أن يحملوا أثقالهم . بالنسبة لبولدوين يكون انكشاف المعاناة المسيحية والحب الشخصي توكيدين إنسانيين ضروريين . وهو كفرد يؤمن بالحب ، وبالفن والحياة ، وعبره يجد هوية .

اسوء الحظ ، هذا التناول التبسيطي الحياة لا يأتيه بالاستجابة التي يحتاجها هو في الحياة المعاصرة . وثمة أسباب أخرى لافتقار بولدوين للرضى الشخصي الكامل.فلأنه شريف يحس أن عليه دائماً أن يقول أشياء مكدرة . وقد قال إن (أغاني زرقاء للسيد تشارلي) كتبت لتصدم الناس وتقلقهم . ولأنه يؤمن بحرارة بما يكتب وبما يقول في المحاضرات ، فهو حساس للغاية تجاه النقد . وإعلانه أنه لا يكره البيض كلهم يهيج الصداميين السود ، الذين يخشاهم هو ويحترمهم في آن واحد . لكنه بامانة تامة يرى النكبة التي يجلبها الحقد على الانسان ، وقد أقسم « أن أحتفظ بقلبي حراً بريئاً من الحقد واليأس . » وفي الوقت نفسه ، ولأنه يحس بالخذل في مواقفه ، يخشى كتابة ما قد يفسر خذلاناً لشعبه . إن إحدى النتائج الهامة للشقاء الذي يشعر به في موقعه كفنان وناطق باسـم شعبه ، هي عاطفة متضاربة في كتابته . وفي مقدمة ١٩٦٨ لـ (زاوية آمين) يجعل هذه الثنائية واضحة تماماً . فالأخت مارغريت تحتاج لكلا « التوكيد الإنساني » والإنتقـام . وهي تجد الحب تحت رحمة الرعب . »

لعل العاطفة المتضاربة تراوح منطقي بالنسبة لشخص غير آمن ، لكنها صنيعة فنية كاشفة عبر كتابة بولدوين . ومع أنه يقر بالتزام أكيد نحو الوعظ في شبابه الباكر ، فقد أمسى أقل تأكداً من الحياة في أواخر عشراته وخلال عشريناته . لقد بدأ نشدانه للهوية ، وأحس بالرضى في بعض النواحي أثناء الوقت الذي أمضاه في أوروبا، لكن إذ بدأت كتاباته بالظهور بدا وكأنه ازداد فقداناً للتأكد وتضارباً عاطفياً في كلا حياته وفنه . كعضو في المؤسسة وككاتب محترم ، يظل نوعاً من الشخص الزئبقي . في (العبور الهائج لجيمز بولدوين) تصفه فرن إكمان كشخص كبريّ ، يظل متتبعاً للحياة ، نادماً ومتهللاً معاً ، غير آمن في عمله وفي حياته اليومية ، صعباً على التحديد منشطراً تحت الضغط . وإذ يتعب من الكتابة عن المسائل الاجتماعية يبدو غير قادر على النظر إلى أي اتجاه آخر . يطمح للسلام فيوحي بالعنف . مراراً وتكراراً يتحدث عن مخاوفه (دائماً كنت خائفاً) لكنه يستطيع أن يكون دفاعياً بقحة . ومع أن الشعور بالخذلان الديني (الذي حتمته المؤسسات والأب) واضح في كثير من عمله ، ثمة أيضاً اعتماد قوي على الدين والكنيسة ، وخاصة في مسرحيتيه . كفنان ، يلقى معضلة ، لأنه أساساً شاعر أُنسي ، مهتم بالإنسان أكثر منه بالعرق . أما وقد أجبره المجتمع ، ومادته أيضاً ، على أن يكون ناطقاً باسم عرقه ، فهو يشعر بحميا ليخوض معركة الزنجي. مع هذا ، يريد أن يُعامل أساساً كانســـان ، على نحو مايفعل أبطاله المسرحيون والقصصيون ، وأن يكون كاتباً شريفاً . نقاد كثيرون يشيرون إلى دمجه العرق بالجنس في أعماله بعنف كبير . ولعل العرق والجنس أعظم الايضاحات تأثيراً بالنسبة لتضاربه العاطفي تجاه الحياة ، الذي يصير غالباً أكثر فأكثر كلما كتب . فالزنجي كما قدمه بولدوين (وكما عاش هو) يُستعمل

أستعمالا متضارباً في العرق والجنس . لقد استعمل الرجال والنساء روفوس ، ورتشرد أيضاً ، أما ايو براودهامر فيعلن أنه « مزدوج الجنس.» عرقياً أيضاً ، يرى بولدوين نفسه متضارباً ، أسود وأبيض معاً .

مع أن بولدوين أقل نجاحاً فنياً ومالياً كمسرحي منه ككاتب قصص ، فهو مايزال يعيش ويكتب بحسب « طريق الشقاء . » وفي استعماله للعرق والجنس والعنف ، ولفهمه العميق للطبيعة البشرية ، حاول أن يستغل الدراما لأجل أغراضه . وفي الحقيقة ، إن واحداً من مواقفه القوية منذ صباه هو رغبته في أن يقوم بأشياء ، ولكن بشروطه هو . لسوء الحظ ، لم تكن علاقته بالمسرح علاقة سعيدة دائماً ، لأنه اضطر هناك العمل مع أناس كانوا متأكدين مثله أن شروطهم هي الأفضل . وكانت النتيجة إحباطاً لبولدوين ، الذي يستمتع بشعوره أنه قادر على أن يصير ممثلاً ممتازاً ، وفي (قل لي كم مضى على ذهاب القطار) يقدم البطل الذات (ليوبراودهامر) كممثل ناجح.إن موقفه تجاه التمثيل سبب في أنه يكتب هذا النوع من المسرحيات . فهو يشعر أن الواعظ والممثل متقاربان للغاية ، وأكيد أن بولدوين يحاول استعمال المسرح كمنبر لأفكاره . إن مسرحياته مسرحيات أطروحات بصورة رئيسية — ثرثارات ، مكتوبات بإفاضة ، حوارها كليشيهات وأنماط ، وعظية ، وجدالية . وبولدوين ليس درامياً خاصاً ، بصورة جوهرية ، ولكن بوسعه أن يكون فصيحاً للغاية ، ممسكاً بسامعه ، وأحياناً مغيظاً ككاتب مسرحي ملتزم بتناوله الخاص للحياة .

لاقى بولدوين صعوبــة كبيرة في نقــل مسرحيتيه — زاويــة آمين وأغاني زرقاء للســيد تشــارلي — إلى المسرح التجاري وإبقائهما هناك . لقد كتبت (زاوية آمين) عام ١٩٥٤ فقدمت أول مرة في جامعة هارفرد ،

لكنها لم تنتج تجارياً حتى ١٩٦٤، إذ قدمها فرانك سلفيرا في لوس أنجلوس حيث استمرت عاماً تقريباً. وهناك شاهد نات كنغ كول المسرحية، وشرع بترتيبات انتاجها في برودواي، وتابعت السيدة كول العمل بعد وفاة المغني الكبير المحبوب بالسرطان . وذاك عام ١٩٦٥ . وكانت (أغاني زرقاء للسيد تشارلي) قد افتتحت في ٢٣ نيسان ١٩٦٤، واستمرت بعد الشهر الأول فقط بسبب منحة من الأخوات روكفلر مقدارها ١٠٠٠٠ دولار ، ثم توقفت في ٢٩ آب ١٩٦٤ . كان جزء من مشكلة (أغاني زرقاء) بولدوين نفسه ، وجزء آخر المسرحية نفسها . لقد وضع بولدوين نصب عينيه أن يكتب للمسرح ، منذ يفاعته ، وشجعته على العمل المسرحي صداقته مع مارلون براندو ومسرحة سريعة لروايته (غرفة جيوفاني) قدمتها (ورشة ستوديو الممثل) . وفي ١٩٥٨ توفر لديه مزيد من الخبرة المسرحية إذ تابع إيليا كازان أثناء إخراج مسرحية (ج . ب) لأرشيبالد مكليش و (طائر الشباب العذب) لتنيسي ويليامز. ولدى التدريبات على (أغاني زرقاء للسيد تشارلي) كان لدى بولدوين أفكار كثيرة حول المسرح أكدها بفخر . وتشاجر مع لي ستراسبرغ . وتصارخ مع جماعة ورشة ستوديو الممثل ، ولم يحب « المنهج » ، وغير المخرج فاختار برغس مريديث . وألح على إعطاء دور لأخيه ديفيد ، كتب تحليله المسرحية ذي الأربع عشرة صفحة ، وعموماً صار شبحاً في المسرح . كانت مسرحية طويلة ، لكن بولدوين شعر أن أونيل استطاع أن ينفذ من الطول الكبير وبالتالي فهو يستطيع. وعندما انتقدت الاسترجاعات(١) لكونها مشوشة ، ظل متشبثاً برأيه ، ولم يذعن حتى شاهد عرض المسرحية

---

(١) Flashbacks.

ولم يجد فيها تسلسلاً زمنياً . لقد بدا مجرباً مصمماً بقدر ما كان واعظاً . وكلا المجرب والواعظ لم يقبلا في المسرح بسهولة .

كان رد الفعل النقدي تجاه المسرحيتين متحفظاً . لقد رأى المراجعون فصاحة بولدوين وإمكانه . وعلقوا محبذين مقدرته على كهربة جمهوره في (أغاني زرقاء) ، وأصالته في (زاوية آمين) ، وإلفته مع مادته . لكن النقاد أظهروا أيضاً خيبتهم من كليشيهات معينة في الشخصية واللغة استعملها بولدوين ، ومن عجزه عن رفع جدله العنيف إلى مستوى فن عالمي . وإذا لم يغب عن بالنا هذا النقد ، يمكننا أن نستنتج أن بولدوين قد تشجع حقاً ككاتب مسرحي ، رغم أن دوام العرض لم يكن كافياً لجلب شهرة كبيرة له كمسرحي . جوهرياً ، يظل هو صحفياً وقصصياً قام بمغامرتين قافزتين في المسرح .

مع أن مسرحيتي بولدوين تظلان عموماً مسرحيتي أطروحة أو دعاية ، فيهما أطروحات وُعظت بفصاحة ووجهات نظر رصينة في المجتمع الزنجي ، فهما مسرحيتان لهما بنية المسرح وصنائعه . من المؤكد أن بولدوين ليس جاهلاً بفن المسرح ، لكنه ليس فعالاً في خلق الاثارة المسرحية ، ربما لأنه يتقبل بسهولة كبيرة فكرة كون المسرحي مجادلاً . إنه يسرف في النظر إلى ممثليه كواعظين ولا يقدم لهم سوى القليل من الحركة على المنصة . إن لشخصياته الرئيسية صراعات داخلية ، وجد صعوبة كبيرة في دفعها إلى الخارج وأيضاً في جعلها تمتلىء بالمعنى . على أنه مهتم اهتماماً واضحاً جداً بالمشهد المرئي على المنصة والوسائل المتعددة التي يستطيع بواسطتها أن يحرز تأثيراً عاطفياً على جمهوره عبر العين والأذن معاً . في (زاوية آمين) مثلاً ، تنقسم المنصة . المنصة اليمنى كنيسة ، أبرز

فيها المنبر والأنجيل المفتوح . المنصة اليسرى مطبخ شقة الأخت مارغريت وغرفة النوم الصغيرة التي يموت فيها لوك . إنها حياة منقسمة بالنسبة لمارغريت والشخصيات الرئيسية الأخرى التي يجب أن تعيش في كنيسة ضمن العالم الذي يواجهها مواجهة مختلفة . أما أرضية (أغاني زرقاء للسيد تشارلي) فتعرض انقساماً آخر ، انقساماً يظهر صراعاً عرقياً شعبياً وليس صراعاًشخصياً كما في (زاوية آمين). المنصة هنا كنيسة زنجيةفي الفصلين الأول والثاني ومحكمة في الثالث، يفصلهما شارع يقوم بوظيفة أخرى هي كونه جناحاً للكنيسة إلى جانب كونه خطاً فاصلاً للبلدة السوداء عن البلدة البيضاء . وعبر الفصلين الأول والثاني من هذه المسرحية ، يجب على المرء أن يكون واعياً بقبة المحكمة وعلمها الأمريكي كرمزي سخرية مريرة للعدل والوحدة القومية ، بينما يوحي برج الكنيسة وصليبها في الفصل الثالث بأمل آخر . وهذا الاستعمال للمشاهد المتباينة يؤكد بفعالية ثيمات في مسرحيته وتوحي بما لدى بولدوين من إمكان في المسرح .

تستحق التعليق أيضاً الصنائع التي يثير بولدوين بواسطتها انفعال جمهوره . إن تمكنه من اللغة واضح دائماً في قصصه ، لكن استعماله للحوار شيء لاينسى بسبب عنفه أساساً . لقد اعتمد بصورة رئيسية على الحوار القصير ، والعرض الحي ، والحوار الذاتي السردي . بالطبع ، ليست الحوارات الذاتية فعالة عموماً في الدراما ، ولكن ، وباستثناء المواعظ في كل مسرحية ، فقد تجنبها . من ناحية أخرى ، يميل حواره إلى أن يكون إما تحاججياً أو تجادلياً أكثر منه مرتبطاً بالحركة ارتباطاً درامياً . والمشكلة الرئيسية هي عجزه عن دغم الفعل الحافل بالمعنى مع الحوار في شخصية متنامية . وبدلاً من هذا يحاول ابقاء الأشياء متحركة بمشاهد عديدة قصيرة ، كثير منها استرجاعات لفعل سابق ونثر للأغاني . ومع أن

استعمال الأغاني في (زاوية آمين) مسرف . فان فكرة خلق الشعور العاطفي المناسب فكرة جيدة . في (أغاني زرقاء) استعمل بولدوين التأثير الكورالي للبلدة السوداء والبلدة البيضاء خلال مشهد قاعة المحكمة الذي قدم إضافة لخلق رد الفعل العاطفي المنشود . وبهذه الطرق ، وبطرق أخرى، يظهر بولدوين موهبة طبيعية في المسرح رغم تجربته المحدودة مع بعض مضامير الدراما الأكثر تطلباً .

مع أن النقد نال بولدوين لخلقه أنماطاً ، فان شخصياته الرئيسية هي المضامير الأنجح والتي لاتنسى في مسرحيتين. الناس مهمون عند بولدوين ، ومشاكلهم الدفينة عموماً في ذواتهم تحفزه على كتابة مسرحيات. وبانسانيته وحساسيته إزاء حاجات الانسان ونضالاته، يكتب عن الغليان الداخلي ، التقطع الروحي ، ونتائج أعباء العالم على الناس ، البيض والسود . والفعل أقل أهمية في مسرحيتيه من الفكر . فقتل رتشرد في (أغاني زرقاء) يتم بسرعة وآنية فائقين كقوة حافزة للمشاكل المتنامية في المسرحية . وحتى في مشهد الذروة يكون استرجاع الجريمة وجيزاً جداً . إنه ليس المسألة المركزية في المسرحية . كذلك فان مناسبات عنف أخرى في القتال بين لايل ورتشرد تمر مرور الكرام ، بينما يسرد عنف آخر في الماضي — وهو أقل فعالية في المسرح لكنه يظهر اهتمامات بولدوين بوضوح . ويصح هذا نفسه على (زاوية آمين) . فالمجابهة بين الأخت مور والأخت مارغريت ، عندما تتولى الأولى الإشراف على جماعة المصلين ، تعالج بايجاز وفاعلية . ولوك يموت دونما أسى عظيم ؛ وديفيد يغادر في مشهد من الغليان الباطني لا الظاهري . فمع بولدوين المسرحي ، الناس هم اهتمامه الرئيسي .

في رواياته ومسرحيتيه ، تكون الشخصيات التي تمثل موقعه هو شابة دائماً - مجالي من ماضي شبابه : جون في (امض وقلها على الجبل) ، ديفيد في (زاوية آمين) ، روفوس في (بلاد أخرى) ، رتشرد في (أغاني زرقاء للسيد تشارلي) ، ليوبراودهامر في (قل لي كم مضى على ذهاب القطار) . ومع أن ليو في العمل المذكور آخراً رجل ناضج في المشهد الحاضر للرواية ، فمعظم الفعل الموصوف يأتي من ماضيه ، وليس التمييز بين الماضي الطموح والحاضر المحبط بأشد درامية في أي عمل آخر مما هو هنا . هؤلاء الأبطال الشباب كلهم متمردون ، وكما يقدمهم بولدوين فهم يشعرون أنهم خذلوا ، ويغادرون بيوتهم ليلجوا العالم ، فينتحرون ، يُقتلون ، أو يعيشون إلى أواسط عمر مخيف ومحبط . وفي الحياة التعسة التي يراها بولدوين ، يمثل كل بطل شطراً من الماضي . وحتى المراكز الحياتية التي يتوقون إليها بحسرة — الواعظ ، عازف البيانو ، الكاتب ، الممثل — تظهر عشقه للفن الذي هو خلاق شخصياً .

من الشيق على أية حال أن الشخصيات التي توحي بالتمرد الشاب في المجتمع ، المجتمع الزنجي — هؤلاء الابطال الشباب الذي يرى المرء فيهم بولدوين معبراً عن ماضيه الشخصي — ليست الشخصيات الرئيسية في مسرحيتيه . فديفيد ليس الشخصية المركزية في (زاوية آمين) ، بل أمه ، الأخت مارغريت ، التي تقسر الحياة ، تكتشف اكتشافاً ، وتصير شخصاً أفضل . ديفيد انفعل بالبواعث التي حوله ، ببساطة ، وأحس الحقيقة في كلمات أبيه ، وترك . والجمهور لايعرف عنه سوى القليل نسبياً ، ووظيفته في المسرحية إظهار ضرورة المضي قدماً في العالم ، وأن يكون رجلاً . إن قراره بالمغادرة يهيء الجمهور مجرد تهيئة لاكتشاف الأخت مارغريت الأكثر دلالة وقرارها في ذروة المسرحية . لكن المسرحية تذهب إلى الأم ،

الشخص الأعمر ذي المشاكل الأعظم . والشيء نفسه صحيح في (أغاني زرقاء للسيد تشارلي) . ومع أن هذه المسرحية تقدم على قتل إيميت تيل ، فالشخصية الرئيسية ليست رتشرد هنري ، القائم مقام إيميت تيل . وبدلاً من أن يكون رتشرد رئيسياً يصير حفازاً . يجعل كلا البيض والسودواعين بالوضع المريع . إن دوره سمين ، وقبل مقتله يقوم فعلاً باكتشاف يتضمن الحب والفهم . لكن هذا ثانوي في المسرحية . مع أنه الأعظم دلالة بالنسبة لبولدوين المفعم أملاً . كذلك ليس لرتشرد المشاكل ولا المعاناة التي لدى الناس الأعمر في المسرحية . والشخصيات المقدمة بامتلاء أكثر بكثير هي بارفل الليبرالي الأبيض ، ومريديان والد رتشرد . وفي نهـــاية المسرحية يتطور مريديان نحو دلالة أعظم ، ويكتشف الاكتشاف الحاسم في حياته ، ويصمم على اتجاه فيه أمل . إن الأمل بالنسبة لبولدوين المسرحي يزود بالحافز الضروري لتحريك الجيل الأعمر باتجاه الفعل ، لكن هـــذا الجيـــل الأعمر في مسرحيته هو الذي لديه المشـــاكل والذي عليه أن يستنبط حلولاً ويواجه عواقب . أمـــا بولدوين الروائي فيعطي التوكيد الرئيسي لشخصياته الشابة .

في المسرحيتين أهمية للشخوص الدينية والأبوية ، واتقان بليغ عند بولدوين في خلقهم ، مما يظهر اعتماده الغريب على الحب المسيحي كحل وكذلك أمله الملح في أن يتمكن الأسود من أن يعرف مايجب عليه فعله . لقد عرف بولدوين في صباه الأم هورن الإنجيلية ، ونمذج عليها الأخت مارغريت ، الشخصية المرسومة بجمال ، التي تتبين معضلتها وتظفر في اكتشافها . لقد وضعت أطروحة المسرحية في موضوع موعظة الأخت في الفصل الأول : قم بترتيب بيتك ! والأخت مارغريت متأكدة من نفسها بحماس متولد من إنجيلية محتدمة ، بينما الآخرون في رعيتها ليسوا في

مثل اقتناعها ، وخاصة الأخت مور التي تجعلها بكارتها نقية إذا ماقورنت مع مارغريت التي تركها زوجها . إن نظرة مارغريت المنحازة والمحدودة للحياة تبدو عندما تنصح امرأة محزونة بترك زوجها . ويشير عامل آخر إلى الاضطراب في بيتها ، وهو موقف ديفيد السري من شؤونه في الليلة الفائتة . ثم لوك ، الزوج الذي غاب سنوات عديدة ، عائداً رثاً ومريضاً . ولأنها لاتستطيع تجنبه ، تقر الأخت مارغريت بأنها تركته ، وليس العكس كما كانت تدعي دائماً . ومع أن شربه ونشاطاته الأخرى دفعاها إلى هذا الفعل ، فقد واجهت الآن حقيقة أكيدة عن ذاتها . في الفصل الثاني يقول لوك لديفيد الشيء الوحيد الذي يؤمن بولدوين به : يحتاج الأنسان إلى أحد ما يحبه . أما أن الكنيسة لاتزود المرء بهذا ، فواضح من أفراد رعية الأخت مارغريت المغتابين الماكرين . وإذ يترك لوك ومارغريت بمفردهما يكشف كل منهما أسبابه المنفصلة وراء أفعاله وحاجته للحب . لوك هو الأقوى هنا . إنه يرى حاجة ديفيد للعيش وضعف دين مارغريت . جوهرياً ، يجب أن تتغير في إيماناتها ، وأساس هذا التغير يتكون في هذا الفصل . ولسوء حظ تطور شخصيته مارغريت ، تجعل قوة لوك وضعفها قرارها وتغيرها في هذا الفصل أقل تأثيراً درامياً في فعل المسرحية الأخير .

الفصل الثالث هو فصل مارغريت ، وهو قوي بالمقارنة رغم أن أمامها ليلة واحدة فقط لتفكر في ماضيها . إنها ماعادت تستطيع القول « آمين » ، وهي الكلمة التي تعني « لتكن مشيئتك . » ولذا ينهار عليها الفعل كله الذي هيأه الفصلان الأول والثاني . وتعود المرأة التي نصحتها بترك زوجها لتشتم نصيحتها . ويظهر ديفيد وينطق بمخاوفها : « أريد أن أكون رجلاً . حان الوقت لتتركيني أكون رجلاً . يجب أن تتركيني

أذهب . » كما أن المعارضة في كنيستها استولت على المنبر . وتمضي إلى لوك فتعلن حبها قبيل موته ، ثم تواجه جماعتها الدينية . لكن هذا الاندحار يعني القليل جداً الآن لأنها اكتشفت أن على المرء أن يحب ، ويعاني ، ويبتهج دون أن يحصي التكاليف أبداً . وتزيح رداءها الأبيض . رمز عملها النقي ، وتمضي إلى غرفة النوم حيث ترتمي على السرير إلى جانب لوك . إن انضغاط الوقت بالنسبة لاكتشافها مصطنع اصطناع وصول لوك الشجي وموته وقرار ديفيد المباشر جداً ورحيله ، لكن للأخت مارغريت رغم هذا إمكان امرأة مؤثرة وكاملة . جوهرياً ، تكشف هي عن إيمان أساسي عند بولدوين ، غير أنها تفعل هذا بفصاحة وحدّة معينتين .

مريديان(١) (الذي يظهر اسمه موقعه الفلسفي) وبارنل في (أغاني زرقاء للسيد تشارلي) هما أيضاً فردان مرسومان جيداً يظهران التزام بولدوين . كلاهما شجيّان ، وكلاهما يمثلان موقعين ملوعين في العالم الحديث، لكنهما يشتركان في النضالات الحافلة بالمعنى التي يتعين على أناس مثلهما أن يواجهاها . مريديان مسيحي يريد من القاتل أن يعرف أن مافعله شر ، يريد«هذه البلدة أن تجبر على مواجهة الشر الذي تقنعه ، وتفعل الخير . » لكن مريديان يتبين أيضاً أهميته الاجتماعية . أثناء جنازة رتشرد في النهاية لايستطيع أن يرجو سوى : « عسى ألا تستمر معاناتنا إلى الأبد.» وفي المحاكمة ، في الفصل الثالث ، يُظهر الصعوبة نفسها التي لاقاها رتشرد مع المسيحية ، لكنه مايزال يتكلم عن الحرية للعرقين ، « أناس أحرار في نفوسهم بحيث أنهم لن يحتاجوا للخوف . » وفي نهاية المسرحية،

(١) تعني الكلمة رابعة النهار أو شرخ الشباب .

يضع مسدساً في منبره تحت الإنجيل ، كما الحجاج . لقد طلبت الأخت مارغريت أن تكون قادرة على بداية ثانية . أما مريديان فيحتفظ بقوة دينه ويحاول وصلها بالوضع . وبارنل هو الليبرالي الإنساني الذي يحب البيض والسود معاً . إنه يعلق بوضع يتوجب فيه عليه أن يتنكر لثقافته برمتها إذ يشهد أن زوجة صديق عزيز ، لايل القاتل ، قد كذبت، ويفشل. ويبرأ لايل ، وقد كان بوسع بارنل أن يجلب عدلاً حقيقياً . لقد أوحى بولدوين مراراً عديدة بأن في قرارة مشكلة الزنجي ضرورة أن يجد الأبيض طريقة للعيش مع الزنجي لكي يعيش مع ذاته . وبارنل يرمز إلى وضع الأبيض هذا «المروض بمرض يستطيع الأبيض فقط أن يلتقطه،السواد.» ومع أن بولدوين قد سمى في خطاباته الليبرالي الأبيض بعذاب الزنجي،فانه يسمح لبارنل بالسمو والعمق العاطفي . وإذ يتحرك الزنوج نحو كنيستهم في نهاية المسرحية،يسأل بارنل جوانيتا ، الزنجية التي أحبت رتشرد والتي أحبها هو ، « أيمكنني أن أمشي معك ؟ » وتجيب هي إجابة رمزية : «حسناً، يمكننا أن نمشي في الاتجاه نفسه ، يابارنل . تعال . لا داعي لهذه السيماء. لنستمر . »

خلافاً لـ (زاوية آمين) ، حيث أطروحة المسرحية برمتها مودعة في شخصية واحدة ، ليس في (أغاني زرقاء) شخصية مفردة ، ولا فعل مفرد قوي يقرر الذروة . رجل يُقتل ، قاتل يطلق سراحه ، الحياة تستمر. إن غياب اكتشاف قوي يوحي بشيء مافي بنيته المسرحية الضعيفة التي تأتي ذروتها مع رشة بندقية مبعثرة واهتمام بالدعاية . رتشرد يريد أن يعيش ، وقتله المسترجع في لحظات المسرحية النهائية كان له أن يُحدث تأثيراً أقوى لو أن رتشرد لم يصر نمطاً في هذه اللحظة ولم يعد إلى الكليشيه

التي غالباً مايكررها بولدوين عن تفوق النساء السود على النساء البيض في اتهامه الأخير للايل . ويقف لايل أيضاً كنمط أصلي : « كان علي أن أقتله عندئذ . أنا رجل أبيض ! » وكل مايبقى كاهن يحمل مسدساً ، وليبرالي شجي أبيض ، وزنجية تتطلع إلى الأمام . ويظل الناس المضمار الأهم اطلاقاً في مسرحية ، بالنسبة لبولدوين الذي قطّع ذروة المسرحية إلى ذرى صغيرة متعددة .

لأنه لاتوجد سوى مسرحيتين يحكم عليهما ، قد يكون ادعائياً الوصول إلى اختتامات عن فن كاتب مسرحي . لكن الدليل الحاضر يجعلنا نقول إن بولدوين يركز على الشخصية والصراع الداخلي أكثر من تركيزه على الصراع الخارجي ويستعمل المحاججة في اللغة أكثر من الفعل ، ويظهر اهتماماً ضئيلاً بالتوتر أو المفاجأة . إن الحبكة المحكمة ليست نقطة قوية في فن بولدوين ، سواء في الدراما أو في الرواية . على أن ثمة حتمية مافي مسرحيتيه وهما تنهضان حتى الذروة بطريقة توقف وتملأ . ولأن بولدوين مهتم رئيسياً بالأفكار ، المعروضة عاطفياً ، فان لدى شخصياته خطباً طويلة ومحاججات ، تبطيء الحركة . وبتحاشيه للجمهرة تبدو مشاهده الأقوى عندما تقدم شخصين يواجهان مسألة ما ويصلان إلى خاتمة ما . ولا شك في أنه يشعر بقصوره في خلق حركة تمتليء معنى ، فيعمد إلى إضافة الدراما بتغيير متكرر للمشاهد ، مستعملاً الاسترجاعات ومدخلاً الموسيقى . ولهذه كلها تأثيرها ، لكنها لاتعوض عن نواحي الضعف . وبسبب فقدان الحبكة ، والأحبولة ، والحركة ، والتوتر ، لاتنشأ إلا أزمات قليلة في المسرحيتين . إن انزال الستارة عنده حافل بالمعنى ، من منطلق مرافعته برسالة ، لكنه يفتقر إلى التأثير الدرامي إذ لايُدخل مفاجأة ولا توتراً ولا أزمة ولا يجعلنا نتوقعها . وبدلاً من هذا ،

يكشف انزال الستارة عن وجهة نظر الشخصية أو عن فكرة تتعلق برسالة المسرحية . ومع أن التعليق مشحون غالباً بالشعور فان ذروته الدرامية القوية الوحيدة تأتي مع الستارة الأخيرة في (زاوية آمين) .

بنيوياً ، تختلف مسرحيتا بولدوين إحداهما عن الأخرى اختلافاً كبيراً – وهذا مايجعل الوصول إلى خاتمات لها معنى عن فنه أكثر صعوبة . على أن (زاوية آمين) من بينهما هي الأنجح درامياً . في الفصل الأول يقـــدم شـــخصية الأخت مارغريت بعنـــاية ، من موعظتها ، أفعالها ، وتعليقات الآخرين ، قبل أن يطلق القوى كلها التي ستجعلها ترى نفسها كشخص : فتحت واعظة الصدق النشطة الراضية الواضحة، ثمة المرأة القلقة غير المتأكدة ، التي تشعر أنها خـُذلت.وواضح أن منزلها ليس مرتباً ، بينما ادعاؤها (مثل الآخرين جميعهم)مدنس . وإذا كان الحب الذي تغني له الرعية في الفصل الأول سيؤخذ جدياً ، فعلى الأخت مارغريت أن تدرك مايعنيه . وبطريقة توحي بحتمية أطروحة بولدوين ، تمضي المسرحية قدماً إذ يتحقق كل فعل هيّأ له الفصل الأول . ليس ثمة مفاجأة . إن الأحبولة التي تدبرها الأخت التي تغتصب منبر الأخت مارغريت ، تحدث خارج المنصة وتقدم ببساطة كعمل منجز . وفي الفصل الثاني يقدم بولدوين محاجته عن الحب الشخصي عبر لوك ، الذي يموت فقط ليجعل ظفر مارغريت أشجى . وخلال هذا تضفي الاستغابة السياسية بين الرعية لمسة خفيفة من التغيير الجيد في سرعة صراع مارغريت الداخلي الكبير . ومثل هذا أيضاً الاهتمام ببراد مارغريت الجديد . أما مجابهة ديفيد الثمل مع أمه التي تصفعه فتضفي دراما وجيزة ، سوى أن الكشف الذي يعقبها عن إيمان مارغريت بأن « الحب لايموت أبداً » يغمر

الوضع عاطفياً . وتجمع نهاية المسرحية القطع كلها معاً في مشهد جميل بالنسبة للأخت مارغريت التي تتعلم عن طريق الحب التضحوي المعاني الذي في ذهن بولدوين . إن المسرحية تتطور في خط مستقيم – في بنية أطروحة واحدة .

ليست (أغاني زرقاء للسيد تشارلي) أدنى من سابقتها كدراما أطروحة، لكنها أكثر تعقيداً في البنية بكثير. المشهد هو بليغتاون (بلدة الطاعون) في الولايات المتحدة الأمريكية . رتشرد مقتول، وقاتله هو لايل بريتن صاحب المخزن الأبيض . ويمارس مريديان مع لفيف من الطلاب الزنوج الشتم المقذع لبعضهم بعضاً ، على نحو مايفعل البيض للسود ، بحيث يمكن أن يكرهوا بسهولة أكبر ، وقد كانوا يتظاهرون ضد مقتل رتشرد . ويدخل بارنل ليخبرهم أن لايل سيعتقل . وفي المنزل يلاعب لايل وليده، ويشكو من أن الزنوج قاطعوا مخزنه ، ويسمع من بارنل أنه سيعتقل . ويحاول بارنل طرح المشكلة الزنجية ، لكن للايل الموقف الجنوبي النمطي لذلك يرفض أخذ أي شيء مأخذاً جدياً . وفي كنيسة البلدة السوداء يتحدث الزنوج عن رتشرد الذي يظهرعندئذ في استرجاع متكلماً لأبيه وللأم هنري مباشرة بعد العودة من نيويورك . إنه مُعارِك ، مفعم حقداً على البيض الذين قتلوا أمه ، ولديه مسدس ، وتظهر جوانيتا ، وينتقل المشــهد إلى بابا في ملهاه الوضيع حيث يغني ويرقص لفيف من الزنوج فيما يتبجج رتشرد بفتوحاته الجنسية البيضاء في نيويورك . ويدخل لايــل ، ويلتقي برتشرد . ثم ينتقــل المشــهد الى الكنيســة حيث بيت (بيتــر) وجوانيتــا يتحدثــان عــن رتشــرد . ثم تدخل الأم هنري وتخبرهما عن الأبيضين اللذين شوهدا تحت رواق زنجي يتسكعان هناك ومعهما أنابيب غاز . استرجاع آخر لرتشرد

وأبيه يتحدثان عن جوانيتا . عوداً إلى الكنيسة ، مايزال الشباب قلقين بشأن المتسللين بينما يتجادل بارنل ومريديان في المسيحية والعيش في هذه البلدة . لسوف يكون صراع والأفضل أن يتغيرالسيد تشارلي (بيض كلهم). كلا مريديان وبارنل يعرفان أن لايل قتل رتشرد ، لكنه في قاعة المحكمة سيكذب . ويريد مريديان من بارنل أن يوصل الحقيقة . أن يطلب من لايل القول بأنه قتل ، لكن بارنل يتراجع : « لا أعرف اذا كان بوسعي أن أفعل هذا لأجلك . » وينتهي الفصل إذ يعلن مريديان أمنيته في أن يكون قد مات محل رتشرد .

واضح أن البنية مسرفة التعقيد . الفصل الثاني يقدم رد الفعل الأبيض على الجريمة ، ويظهر أن بارنل أحب مرة فتاة زنجية ، وأن لايل قتل زنجياً آخر وأن زوجته جو مرتابة في أنه قتل رتشرد . لكن لايل لا يقر بالحقيقة أبداً ، وينتهي المشهد بموعظة مريديان في الجنازة ومشهد بين بارنل وجوانيتا يوحي بحبهما . ويبنى الفصل الثالث في قاعة المحكمة على الاسترجاعات إذ يروي كل شاهد – باباد ، جوانيتا ، جو ،مريديان ، بارنل – مايعرفه عن الجريمة ويكشف عن مشاكله . وتتبادل البلدة السوداء والبلدة البيضاء الحديث عن سير الإتهام . مريديان يقدم مرافعته ، جو تكذب بمجرد وقوفها ، وبارنل لن يناقضها . وإذ تفرغ قاعة المحكمة ، يواجه لايل وبارنل ومريديان أحدهم الآخر . وينخس مريديان بالكلام لايل فيشرح هذا أخيراً ماحدث في استرجاع ، ويعترف في حديث مفرد لكنه درامي جداً . لقد مضى الأمر بالنسبة للبيض ، وثمة الأمل فقط بالنسبة لكل واحد : لم يوجد لايل مذنباً . إن الاسترجاعات هنا أكثر فاعلية مما هي في الفصل الأول ، لكن سرعة المسرحية تتلكأ بثقل الرسالة – لاتوتر ولا أزمة . الناس شيقون – معظمهم

أنماط – رغم هزال تصويرهم ، وبعضهم يثير تعــاطفاً ، مثل جو وبارنل . ولكن لاراحة إلا القليل من اتخاذ الوضعية والوعظ ،استجابة الجوقة تعطي بعض الراحة ، وكذلك تغيير المشاهد . والمرء لايستطيع أن يقول إنها مسرحيةجيدة جداً دراميا ً ، وهذا لايعني أن رسالتها بلا معنى كامل .

بولدوين كاتب جاد جداً ، وهذا واضح وضوحاً خاصاً في مسرحية يمكن أن تستعمل بنجاح تغييراً حسناً في النبض أو شيئاً من الدعابة . لكنه بدلاً من هذا يتمسك بأطروحته باقتناع مميت ، يقدم شخصياته الرئيسية تقديماً جيداً ، لكنه مهتم بالمحاججة أكثر منه بالحركة . وقليلون هم النقاد الذين سيزعمون بأنه لاشيء لديه يقوله ، مع أن هذه الحقيقة لاتجعل من مسرحيتيه دراما جيدة . وواضح أن بولدوين مهتم بالزنجي كانسان –كلا ديفيد ورتشرد تمردا على هذا الغرض – وهو أيضاً يرى الدين مهماً في حياة الانسان ، ولكن ليس كما يمارس الآن . والحقيقة إن الناس الذين يتطورون حقاً في مسرحيتيه – الأخت مارغريت ومريديان – يتطورون لأنهم وجدوا شيئاً ما وراء الكنيسة كمؤسسة . إن بولدوين إنساني ، ولذا فهو يُظهر في (أغاني زرقاء) أنه لايكره كل البيض ، فبارنل مقبول بوضوح لأجل الاتجاه الذي يسلكه . إن جواب بولدوين الجدي في المسرحيتين عن المشاكل الانسانية كلها ، البيضاء والسوداء ، هو الحب عبر المعاناة . وهذه أطروحة تستغرق معظم عمله . ويتلقى لأجلها القليل من التعاطف من قبل الحركة السوداء الجديدة .

عبر حياة جيمز بولدوين الفنية ، استفاد من وضع متأزم استفادة واعية جزئياً . وكان هذا واضحاً وضوحاً خاصاً في (أغاني زرقاء للسيد

تشارلي) . وإذ مضى الزمن ، تغير ذلك الوضع ، وإن المرافعة الفصيحة المحتدمة الشعور التي صنعها بولدوين أقل قبولاً الآن كمحاجة مما كانت من قبل . إحدى النتائج كانت تقلص سمعته ، ليس كفنان بل كناطق باسم شعبه . ولعل هذا جيد ! لقد جعله هذا الجزء من سمعته يعيش دوراً لايبدو أنه يستمتع به ، إذ أنه يرى نفسه شخصاً مأساوياً ويتكلم عن الشهادة. ومثل إيدا في (بلاد أخرى) ، يشعر هو أنه يدفع ماعليه ليكون إنساناً ويجب أن يعطى حريته . وكفنان حر مبدع ، وفي أي شكل يختار ، يكون جيمز بولدوين في أفضل فاعليته كناطق باسم البشر في عالم مضطرب. ومن المؤكد أن دوافع بولدوين الطبيعية هي مع الإنسان ، وإذا كانت حياته « طريق الشقاء » فهو يوضح على أفضل وجه فكرته الأكثر تكرراً بالسفر على الطريق نفسه الذي يدعو إليه الآخرين .

حركة الفنون السوداء

بقلم لاري نيل

تعترض حركة الفنون السوداء اعتراضاً جذرياً على أي مفهوم للفنان يعزله عن جماعته . إن الفن الأسود هو الأخ الروحي والجمالي لمفهوم القوة السوداء . ولكونه هكذا ، يأتي برؤيا لفن يتكلم مباشرة عن حاجات أمريكا السوداء وتطلعاتها . ولكي تنجز هذه المهمة ، تقترح حركة الفنون السوداء إعادة ترتيب جذرية لجماليات الثقافة الغربية . إنها تقترح رمزية منفصلة ومثيولوجيا ونقداً ودراسة مغزوية منفصلة . إن مفهومي الفنون السوداء والقوة السوداء كليهما يرتبطان عموماً بالرغبة الأفرو ــ أمريكية في اتخاذ القرار الذاتي والقومية . كلا المفهومين قوميان أحدهما مهتم بالعلاقة بين الفن والسياسة والآخر بفن السياسة .

مؤخراً ، بدأت هاتان الحركتان تندمجان : فالقيم السياسية المتأصلة في مفهوم القوة السوداء تجد الآن تعبيراً مجسداً في جماليات الدراميين الأفرو ــ أمريكيين والشعراء والموسيقيين وملحني الرقصات والروائيين. والمعتقد الرئيسي للقوة السوداء هو ضرورة أن يعرّف الشعب الأسود العالم من منطلقه الخاص . وقد فعل الفنان الأسود الأمر نفسه في سياق الجماليات. وتسلم الحركتان بأن ثمة في الحقيقة وفي الروح أمريكتين ــ

واحدة سوداء وواحدة بيضاء.ويرى الفنان الأسود أن هذا يعني أن واجبه الأول أن يخاطب الحاجات الروحية والثقافية للشعب الأسود . بالتالي، فان الاندفاعة الرئيسية لهذا النسل الجديد من الكتاب المعاصرين هي مجابهة التناقضات الناشئة من تجربة الأسود في الغرب العرقي . وتجري الآن إعادة تقييم للجماليات الغربية من قبل هؤلاء الكتاب ، والدور التقليدي للكاتب ، والوظيفة الاجتماعية للفن . وتتضمن إعادة التقييم هذه حاجة إلى إنشاء « جماليات سوداء . » ومن رأي كتاب سود كثيرين، أنا منهم ، أن الجمالية الغربية قد استنفدت أغراضها : من المستحيل إشادة أي شيء له معنى ضمن بنيتها المتفسخة . نحن ندعو إلى ثورة ثقافية في الفن والأفكار . إن على القيم الثقافية المتأصلة في التاريخ الغربي إما أن يعاد بناؤها جذرياً وإما أن تحطم ،ولعلنا سنجد أن حتى اعادة البناء الجذرية مستحيلة . والحقيقة هي أن ما نحتاج إليه نظام كلي جديد للأفكار . ويعبر الشاعر دون ل . لي عنه :

> . . . يجب أن ندمر فوكنر ، وديك ، وجين، وجميع مؤبدي الشر . لقد جاء وقت دوبوا ونات تيرنر وكوامي نكروما . وكما يوضح فرانتز فانون : دمر الثقافة تدمر الشعب . هذا يجب ألا يحدث . الفنانون السود مرسخو ثقافة ، يستعيدون قيماً قديمة ويدخلون قيماً جديدة . الفن الأسود سيتحدث للشعب وبارادة الشعب سيوقف « الرعاية الحامية » الوشيكة .

تتجنب حركة الفنون السوداء أدب « الاحتجاج » . إنها تتكلم مباشرة إلى الشعب الأسود . إن مفهوم أدب « الاحتجاج » يتضمن مناشدة للأخلاقية البيضاء ، كما أوضح الأخ نايت :

الآن ، إن الأسود الذي يتقن تقنية الشكل في فنه الخاص ، الذي يعتنق جمالية بيضاء ، والذي يوجه عمله نحو الجمهور الأبيض ، هو بمعنى ما محتج . ويتضمن فعل الاحتجاج إيماناً بأن التغير سوف يأتي وسوف يدرك السادة « ظلامة» المحتج (والكلمة توحي بالتسول ، بالخضوعات أمام الآلهة) . وفقط عندما يتلاشى ذلك الإيمان وينتهي الاحتجاج ، سيبدأ الفن الأسود .

وللأخ نايت أيضاً عبارات شيقة عن تطور « الجمالية السوداء» :

مالم يؤسس الفنان الأسود « جمالية سوداء » لن يكون له مستقبل أبداً . أن يقبل الجمالية البيضاء يعني أن يقبل ويثمن المجتمع الذي لن يسمح له بالعيش . على الفنان الأسود أن يبدع صيغاً جديدة وقيماً جديدة ، يغني أغاني جديدة (أو يطهر القديمة) ، ومع السلطات السوداء الأخرى يجب أن يخلق تاريخاً جديداً ، رموزاً جديدة ، أساطير وخرافات (ويطهر القديمة بالنار) . وفي خلق جماليته الخاصة يجب أن يكون الفنان الأسود مسؤولاً عنها أمام الشعب الأسود فقط . وفوق هذا يجب أن يعجّل بانحلاله كفرد (بالمعنى الغربي) . رغم أن السيرورة مؤلمة بعد أن رضع سم « التجربة الفردية » .

عندما نتحدث عن « الجمالية السوداء » فالمقصود أشياء عدة . أولاً ، نحن نفترض الوجود الحالي لقاعدة هذه الجمالية. جوهرياً ، تتألف من تراث ثقافي افريقي — أمريكي . لكن هذه الجمالية في

المآل ، وبالتضمين ، أوسع من ذلك التراث . إنها تشمل معظم العناصر الممكن استعمالها في ثقافة العالم الثالث . إن الدافع وراء الجمالية السوداء هو تدمير الشيء الأبيض ، تدمير الأفكار البيضاء والأساليب البيضاء في النظر إلى العالم . إن الجمالية الجديدة محمولة على أخلاقية تسأل السؤال : رؤية من للعالم أحفل بالمعنى في نهاية المطاف ، رؤيتنا أم رؤية المضطهدين البيض ؟ ماهي الحقيقة ؟ أو بتحديد أكثر ، حقيقة من سوف نعبر عنها ؟ حقيقة المضطَهد أم المضطهد ؟ هذه أسئلة أساسية . وقد أخفق المثقفون السود في العقود السابقة أن يسألوها . وفوق هذا ، فالقضايا القومية والدولية تتطلب منا تقييم العالم من منطلق مصالحنا. وواضح أن مسألة البقاء البشري في لب التجربة المعاصرة . وعلى الفنان الأسود أن يتقدم من هذه الحقيقة بأقوى تعبير ممكن . ففي سياق اضطراب العالم يجب أن تتفاعل الأخلاق والجماليات تفاعلاً إيجابياً وتكونا متطابقتين مع متطلبات عالم أكثر روحية . بالتالي ، حركة الفنون السوداء حركة أخلاقية . أعني ، أخلاقية من وجهة نظر المضطهَدين . وإن كثيراً من الاضطهاد الذي يجابه العالم الثالث وأمريكا السوداء يمكن تتبعه مباشرة حتى الحساسية الثقافية الأورو-أمريكية . وهذه الحساسية ، المعادية للإنسانية بطبيعتها ، سيطرت حتى عهد قريب على نفسيات الفنانين والمثقفين السود ؛ ويجب تدميرها قبل أن يتمكن الفنان المبدع من الوصول إلى دور له معنى في تحويل المجتمع .

إن رد الفعل هذا تجاه حساسية أجنبية هو مايلهم المواقف الثقافية للفنانين السود وحركة القوة السوداء . إنه لحس أخلاقي معمق ذلك الذي يدفع فناناً أسود إلى استجواب مجتمع الفن فيه شيء وتصرفات الناس

شيء آخر وتؤمن حركة الفنون السوداء أن أخلاقياتك وجمالياتك واحدة . أن التناقضات بين الأخلاقيات والجماليات في المجتمع هي أعراض ثقافة تحتضر .

إن لتعبير « الفنون السوداء » أصلاً قديماً ، لكنه استعمل لأول مرة بمعنى إيجابي من قبل لوروا جونز :

نحن مخادعون
ومخادعون
نحن سحرة سود
نصنع فنوناً سوداء

في مخابر القلب السوداء
المنصفون منصفون
وبيض حتى الموت

لن ينقذهم النهار
أما نحن فنمتلك الليل

ثمة أيضاً مقطع من قصيدة « دادا الأسود العدمي » يحمل اللحن الهادي نفسه . لكن توسعاً أملأ في طبيعة الجمالية الجديدة يظهر في قصيدة « الفن الأسود » :

القصائد روث ثيران مالم تكن
أسناناً أو أشجاراً أو ليموناً مكومة
على كل خطوة ، أو سيدات سوداوات يحتضرن
بسبب رجال يتركون قلوباً من تنك

تضربهن بلا هوادة . ضاجع القصائد
وهي مفيدة ، وستندفع
آتية إليك ، أحبب ماأنت ،
تنفس كالمصارعين ، أو ارتجف
بغرابة بعد التبول . نحن نريد كلمات
حية من عالم الورك ، لحماً حياً و
دماً متدفقاً . قلوب وأدمغة
أرواح تفلع النار . نريد قصائد
مثل القبضات تضرب الزنائج خارج صناديق الموسيقى
أو قصائد خناجر في البطون النحيلة
لليهود المالكين . . .

الشعر وظيفة ملموسة ، فعل . لا تجريدات بعد اليوم . القصائد كيانات بدنية : قبضات ، خناجر ، قصائد الطائرات ، وقصائد تطلق المسدسات . والقصائد تتحول من أشياء بدنية إلى قوى شخصية :

. . . ضعها عليه القصيدة . لتعريه من ثيابه
أمام العالم . قصيدة رديئة أخرى تهشم
القفازات الحديدية في فم سيدة يهودية
قصيدة تفحّ غازاً ساماً على الأثداء في قبعات خضر . .

ثم تؤكد القصيدة على العلاقة المتكاملة بين الفن الأسود والشعب الأسود :

. . . ليفهم الشعب الأسود
أنهم عشاق وأبناء

عشاق ومحاربون وأبناء
محاربين وتكون القصائد والشعراء و
كل الحلاوة في العالم

وتنتهي بالأبيات التالية ، تأكيد مركزي في كلا حركة الفنون السوداء وفلسفة القوة السوداء :

نريد قصيدة سوداء . و
عالماً أسود .
ليكن العالم قصيدة سوداء
وليتكلم السود كلهم هذه القصيدة
بصمت
أو عالياً

وتأتي القصيدة لتعبر عن الوعي الجمعي واللاوعي الجمعي لأمريكا السوداء — حافزاً حقيقياً في ظهر حركة القوة السوداء ، التي هي إرادة نحو اتخاذ القرار الذاتي والقومية ، إعادة ترتيب جذرية لطبيعة الفن والفنان ووظيفتهما معاً .

٢

في ربيع ١٩٦٤ افتتح لوروا جونز ، تشارلز باترسون ، وليم باترسون ، كلارنس ريد ، جوني مور ، وعدد آخر من الفنانين السود ، مدرسة مسرح هيئة الفنون السوداء . وقدموا عدداً من المسرحيات ، منها مسرحيات جونز : وحدة الموت التجريبية رقم واحد ، قداس أسود ، هولندي . كذا ابتدروا سلسلة من القراءات الشعرية والحفلات الموسيقية.

هذه النشاطات عبرت عن الاتجاهات الأكثر تقدماً في الحركة وكانت ذات نوعية فنية ممتازة . وتعرضت مدرسة الفنون السوداء للهجوم المباشر من قبل بنية السلطة في نيويورك . أما المؤسسة (الدولة) فقد خشيت الابداع الأسود ، لذلك قامت بما كان متوقعاً منها تماماً - هاجمت المسرح وكل قيمه بأكملها . وخلال ذلك ، منحت المدرسة إعانات من (هاريو - آكت) . ولم يكن ل (هاريو) برنامج ثقافي فتحولت إلى أن تكون المنظمة الوحيدة التي قدمت نفسها إلى حاجات الجماعة . وانسجاماً مع أفكاره الثقافية « الثورية » ، أخذ مسرح الفنون السوداء برامجه إلى شوارع هارلم . وخلال ثلاثة أشهر قدم المسرح تمثيليات ، وحفلات موسيقية، وقراءات شعرية إلى أناس الجماعة . مسرحيات مزقت إيهامات الجسم السياسي الأمريكي ، وأيقظت الشعب الأسود على معاني حياته .

ثم تحرك الصقور واحتطبوا المخصصات . مرة أخرى ، كان ينبغي لهذا أن يكون متوقعاً . لقد وقف مسرح الفنون السوداء بمعارضة جذرية للمواقف الهزيلة تجاه ثقافة بيروقراطيي « الحرب على الفقر . » وفيما بعد ، وبسبب من المشاكل الداخلية ، اضطر المسرح إلى التوقف. لكن مجموعة الفنون السوداء أثبتت أن بوسع الجماعة تأدية خدعاتها بفن حيوي أصيل . وكذلك أثبتت أن ثمة حاجة مؤكدة لثورة ثقافية في الجماعة السوداء .

باغلاق مسرح الفنون السوداء ، صارت لمضامين ماكان الأخ جونز وزملاؤه يحاولون القيام به دلالة أكثر . وانبثقت مجموعات الفن الأسود على الشاطيء الغربي ، وامتدت الفكرة حتى دترويت وفيلادلفيا ومدينة جرزي ونيو أورليانز وواشنطن دي. سي . وانطلقت حركات

الفن الأسود من أرض كلية سان فرنسيسكو وجامعة فيسك (نيويورك) وجامعة لينكولن وكلية هنتر في برونكس (نيويورك) وجامعة كولومبيا وكلية أوبرلين . وفي واتس ، بعد التمرد الذي حصل ، دمج مولانا كارنغا حركة الفنون السوداء في عقائدية متماسكة استمدت الكثير من عمل لوروا جونز. ويرى كارنغا الثقافة العنصر الأكثر أهمية في الصراع لأجل اتخاذ القرار الذاتي :

الثقافة أساس الأفكار كلها . والصور والأفعال . أن تتحرك يعني أن تتحرك ثقافياً ، أعني بمجموعة قيم تعطيها لك ثقافتك .

بلا ثقافة يكون الزنوج مجرد مجموعة من ردود الأفعال تجاه البيض .

معايير الثقافة السبعة هي :

١ ــ الأساطير

٢ ــ التاريخ

٣ ــ التنظيم الاجتماعي

٤ ــ التنظيم السياسي

٥ ــ التنظيم الاقتصادي

٦ ــ الايقاع الهادي الخلاق

٧ ــ روح الشعب

في الدراما ، يمثل لوروا جونز المضامير الأكثر تقدماً للحركة . إنه محركها الأول ومصممها الرئيسي . وفي مقالة شعرية بعنوان « المسرح الثوري » يلخص المغزى الفني للحركة :

على المسرح الثوري أن يفرض التغير : عليه أن يكون تغيراً . (وجوههم كلها مدارة نحو الأضواء وأنت تمارس عليهم السحر الزنجي الأسود ، وتنظفهم بجعلهم يرون البشاعة . وإن يشاهد الجميلون أنفسهم ، سيحبوا أنفسهم .) نحن نبشر بالفضيلة مرة أخرى ، وبهذا نعني الآن ، نحو مايبدو الاستعمال البنّاء الأعظم للكلمة .

إن المسرح الذي يقترحه جونز مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالفاعلية السياسية الأفرو – أمريكية . وهذا الارتباط متوافق تماماً مع المتطلبات المعاصرة لأمريكا السوداء . فالمسرح كإمكان هو الفن الاجتماعي الأعظم من كل الفنون . إنه جزء لايتجزأ من سيرورة تكوين المجتمع . وهو يوجد في علاقة مباشرة مع الجمهور الذي يزعم أنه يخدمه . إن الانحطاط والخواء في المسرح الأمريكي المعاصر انعكاس صحيح لحالة المجتمع الأمريكي . إن (من يخشى فرجينيا وولف ؟) لآلبي ، أمريكية جداً : حيوات بيضاء مريضة في حجر جهمي مثليّ . إن مسرح أمريكا البيضاء هروبي، يرفض مجابهة الواقع المحسوس . وفي الفراغ الثقافي تأتي العروض الموسيقية ، نبضاً عالياً في رؤية الحيوات الراكدة نفسها . وإن استعمال الزنوج في مسرحيات مثل (مرحبا يادولي) أو (هللويا ياحبيبتي) ، لايغير طبيعتها، بل يركّب المشكلة . هذه المسرحيات ببساطة نسخ عرجاء للعروض الموسيقية القديمة . إنها تقدم زنوجاً يقومون بأدوار الطفيليين في أمريكا الطبقة المتوسطة . وبالتالي ، فالمسرح الأمريكي مهديء يوصف لمرضى بورجوازيين يرفضون رؤية العالم كما هو . أو بتعبير أفحم ، كما يراهم العالم . وهكذا فليست مصادفة أن يأتي معظم المسرحيات « الهامة » من أوروبا – برشت ، فايس ، غلديرود . وحتى هذه بدأت تجف .

مسرح الفنون السوداء ، مسرح لوروا جونز ، بديل
جذري لعقم المسرح الأمريكي . بصورة رئيسية هو
مسرح الروح ، يجابه الانسان الأسود في تفاعله مع أخوته
ومع الشيء الأبيض .
سيري مسرحنا ضحايا بحيث أن أخوتهم بين الجمهور
سيتمكنون من فهم أفضل لكونهم أخوة الضحايا .
وما نري يجب أن يسبب اندفاع الدم ، بحيث أن
الأمزجة ماقبل الثورية ستستحم في هذا الدم ، وسيدفع
أرواحهم الأعمق إلى أن تتحرك ، وسيجدون أنفسهم
منشدين ومعصورين ، وحتى مستعدين للموت ، إزاء
ماتعلمته روحهم . سنفحّ ونصرخ ، جريمة ، اركضوا
في الشوارع بعذاب ، إن يعن هذا تحريك روح ما ،
تحريكها نحو فهم عملي حي لما العالم عليه وما ينبغي أن
أن يكون . نحن نبشر بالفضيلة والشعور، والحس الطبيعي
بالحياة في العالم . الناس كلهم يعيشون في العالم . وعلى العالم
أن يكون مكاناً لهم يعيشون فيه .

إن ضحايا العالم في مسرحيات جونز الأولى هم كلاي الذي تغتاله الإلاهة بغيّ في (الهولندي) ، ووكر فسلز ، الثورى ، فى (العبد) . هاتان المسرحيتان تقدمان السود في مرحلة انتقال . كلاي ، زنجي من الطبقة المتوسطة ، يحاول الحصول على فعل ما من لولا، ويحفر نفسه وحقيقته ، فقط ليُغتال بعد أن يخبرها بحقيقة الأمر :

فقط دعيني أجرحك ، أيتها البغي الصائحة ، وتلاشت

قصيدة . شعب كامل من العصابيين يناضل كي ينجو من كونه عاقلاً . والشيء الوحيد الذي سيشفي العصاب هو قتلك . بهذه البساطة . أعني إذا قتلتك ، سيبدأ البيض الآخرون بفهمي . تفهمين ؟ لا . لاأظن . لو أن بيسي سميث قتلت بعض البيض لما احتاجت إلى تلك الموسيقى . لتكلمت بمباشرة ووضوح تامين عن العالم . . . مباشرة تماماً مثل اثنين واثنين يساوي أربعة . المال . السلطة . الترف . مثل هذا . كلهم . زنائج مجانين يديرون ظهورهم لصحة العقل . بينما كل مايحتاج الأمر هو ذلك الفعل البسيط . القتل وحسب . سيجعلنا كلنا أصحاء عقلياً .

لكن لولا تفهم ، وتقتل كلاي أولاً . فبطريقة شكسة ، تهدد معرفة كلاي الوليدة بنفسه وجود فكرة لولا عن العالم . رمزياً ، وفي الحقيقة، تتجذر العلاقة بين كلاي (أمريكا السوداء) ولولا (أمريكا البيضاء) في الإخصاء التاريخي للرجولة السوداء . وفي النفسية العوجاء لأمريكا البيضاء ، يكون الأسود موضوعاً للحب والكراهية في وقت واحد . والمواقف المشابهة توجد في معظم الأمريكيين السود ، ولكن لأسباب مختلفة حتماً . وكلاي يحكم على نفسه عندما يقرر السماح لنفسه بالمشاركة في عالم لولا التوهمي ، في المقام الأول . إنها التوهمية التي يلمح إليها فرانتز فانون في (معذبو الأرض) و (جلود سوداء وأقنعة بيضاء) : اعتقاد الوطني بأنه يستطيع الحصول على سلطة الأبيض عبر الحصول على رموزه وأحدها المرأة البيضاء، وعندما يحفر كلاي نفسه في النهاية يكون الأوان قد فات .

ووكر فسلز في (العبد) هو كلاي معاداً تجسيده كثوري يجابه مشاكل ورثها عن احتكاكه بالثقافة البيضاء . إنه يعود إلى منزل زوجته السابقة ، المرأة البيضاء ، وزوجها ، الناقد الأدبي . والمسرحية تدور جوهرياً حول محاولة ووكر تدمير ماضيه الأبيض . إنه الماضي ، بكل ذكرياته الأليمة ، الذي هو في الحقيقة عدو الثوري .

ومن المستحيل أن تتحرك مالم يعد خلق التاريخ أو استيعابه . فبعكس تود في (الرجل الخفي) لإليسون ، لايستطيع ووكر أن يهوي خارج التاريخ . وبدلاً من هذا ، يطالب ووكر بمجابهة مع التاريخ ، تمزيقاً نهائيـــاً للإيهـــامات الروثية . إن خلاصه الوحيد يكمن في مجابهة القوى المادية والنفسية التي جعلته وشعبه بلا قوة . لهذا يصل إلى أن يفهم وجوب بناء العالم وفقاً لمحتمات روحية . ولكن ، أثناء ذلك يظل الأمر أساساً مسألة من يمتلك القوة :

إيزلي : كم أنت مخطيء في كل شيء. مخطيء خطأ فادحاً سقيماً . ماذا تستطيع أن تغير ؟ ماذا تأمل أن تغير ؟ أتظن الزنوج قوماً أفضل من البيض . . . أنهم يمكنهم أن يحكموا المجتمع أفضل من البيض ؟ أنهم سيكونون أكثر حصافة ، أو أكثر تساهلاً ؟ أتظن أنهم سيرتكبون أخطاء أقل ؟ أعني فعلاً . إذا كان الأبيض الغربي قد أثبت شيئاً . . إنه عقم المجتمع الحديث . وهكذا يصير اللا مالكون مالكين . وحتى هذا . هل سيغير الوظائف الجوهرية للعالم ؟ أسيكون هناك المزيد من الحب والجمال في العالم . . مزيد من المعرفة . . بسببه ؟

ووكر : ربما . ربما سيكون هناك المزيد . . إذا أخذ المزيد من الناس فرصة لفهم ماهو . لكن ليست هذه هي النقطة . الأمر ينحدر إلى جهد بشري أحط من أي تفكير اجتماعي سـياسي . ما الذي يهـم إذا كان هنـاك مزيد من الحب أو الجمال ؟ من . . .(١) الذي سيهتم ؟ أهذا هو مافكر به الأبيض الغربي عندما كان يحكم . . أن حكمه قد جلب على نحو ما مزيداً من الحب والجمال إلى العالم ؟ أوه، كان بوسعه أن يفكر بهذا وهو يكرع جن النارنج. ويحك . . .(٢) لكن هذه لم تكن أبداً النقطة . ليس حتى في الحملات الصليبية . النقطة هي أنك أخذت فرصتك، ياحبيبي ، الآن هؤلاء الناس الآخرون يأخذون فرصتهم . بهدوء . الآن يأخذون فرصتهم .

إيزلي : رباه ، يالها فكرة قبيحة .

ترمز المجابهة بين الراديكالي الأسود والليبرالي الأبيض إلى مجابهات أكبر تحدث بين العالم الثالث والمجتمع الغربي . إنهـا مجابهة بين المستعمر والمستعمرَ ، النخـاس والعبد . وتتضمن ملحوظات إيزلي إيماناً بأن الأبيض متفوق ثقافيـاً وسياسياً على الأسـود . ومع أن المجتمع الغربي كان عنيفاً في العادة في علاقته مع العالم الثالث فهو يعنى بنفاق العنف أو توكيد الذات من قبل المستعبَدين . والعقل الغربي ، بعقلنات ذكية ، يساوي بين عنف المضطهَدين وعنف

(١) كلمة بذيئة جداً .

(٢) كلمة بذيئة جداً .

القائمين بالاضطهاد . وهكذا فعندما يبشر الوطني بتحقيق الذات ، يفسره الأبيض الغربي بذكاء تفسيراً مغلوطاً ليعني كراهيـــة جميع البيض . وعندما ينذر الراديكالي السياسي الأسود شعبه أن لايثقوا بالسياسيين البيض من اليسار واليمين ، وإنما أن ينتظموا بمفردهم بدلاً من ذلك على أساس القوة ، يصرخ الأبيض : « عرقية معاكسة . » أو سيقول ، كما يقول كثيرون منهم الآن : « نحن نعني العرقية البيضـــاء والسوداء معاً . » وكأن الاثنتين متعادلتان .

ثمة عنصر ثانوي في (العبد) يتخذ أهمية كبيرة في مسرحية تاليـــة عنوانها (جيلو) . وهنا أشير إلى شـــارة جيش ووكر : عبد مكشّر أحمر الفم يعمل في الحقل . لقد أخذ الجيش الثوري واحداً من أكره الرموز في الماضي الأفرو ـ أمريكي وغيّر معناه(١) جذرياً .

وهذا هو فعل الحرية الأسمى . الذي يتمكن منه فقط هؤلاء الذين حرروا أنفسهم جسدياً . ويتوسع جونز في قلب معنى هذه الشارة والرمز في (جيلو) بأن يجعل روتشستر (راتفستر : الفاتك بالجرذان) ، وهو

---

(١) في دراسة جونز للموسيقى الأفرو ـ أمريكية ، (شعب الأغاني الزرقاء) ، نجد الملاحظة التالية : « حتى الصفة : نتن ، التي عنت لكثير من الزنوج مجرد رائحة كريهة (مقترنة عادة بالجنس) استعملت للتعبير عن الموسيقى ذات المعنى (وصارت الكلمة دارجة وهي الآن بلا معنى) . المضمون الاجتماعي إذن كان أنه حتى النمط القديم للرائحة الزنجية المميزة التي وافقت عليها أمريكا البيضاء ، يمكن أن يحول ضد أمريكا البيضاء . فهذه الرائحة الآن ، حقيقية كانت أم لا ، قد صارت سمة قيمة للزنوجة . والزنوجة أثناء الخمسينات كانت بالنسبة للزنوج (والبيض) القوة الوحيدة المتبقية في الثقافة الأمريكية . » ـ المؤلف .

برنامج جاك بيي (بنس) ، قومياً ثورياً . في العادة ، راتفستر هو التجسيد الأسمى للمهرج العم توم ، لكنه يفاجيء جاك بيي بتحوله إلى الجانب الآخر من طبيعة الأسود . وينهب من بيي كل ماله ببراعة وبدعابة سوداء مراوغة . على أن أفعال راتفستر « أخلاقية » . يعني ، راتفستر يحصل على الصاع الذي وجّهه ، وهو دين قديم مستحق منذ زمن تجاه الأسود . وإن حساسيات راتفستر مختلفة عن حساسيات ووكر . إنه (شعب الأغاني الزرقاء) المبتسمون المتطوحون فيما هم يحاولون تقدير الكيفية التي سيدمرون بها الشيء الأبيض. ومثل رجل الأغاني الزرقاء ، هو سيد الكلمات الملغومة . وبتعبير التراث الأفرو — أمريكي ، هو السعدان ذو الدلالة ، شاين وستاغولي في شخصية واحدة . ليست هناك أنماط بعد الآن . التاريخ قتل العم توم . لأنه حتى العم توم لديه نقطة فراق لن يُدفع إلىمابعدها . انحت بعمق كاف ضمن الزنجي الأكثر وداعة ، وستجد قاتلاً واعياً . وراء الغنائيات الزرقاء والبواب المتطوح تتلامح رؤى الأعناق البيضاء المقطوعة والمدن المحترقة .

لاترتكز قوة جونز الخاصة كمسرحي على رؤياه الثورية فقط ، فهي مستمدة أيضاً من غنائيته العميقة ونظرته الروحية . وفي كثير من النواحي هو شاعر أكثر منه مسرحياً . وغنائيته هي التي تعطي جسداً لمسرحياته . ومسرحيتاه الهامتان في هذا الخصوص هما (القداس الأسود) و (سفينة العبيد) . تعتمد (القداس الأسود) على اسطورة إسلامية عن يعقوب . بحسب هذه الأسطورة ، يطوّر يعقوب ، العالم الأسود ، وسائل لتطعيم ألوان متعددة للأسود الأصلي إلى أن يُخلق الشيطان الأسود .

وفي هذه المسرحية تنتج تجارب يعقوب وحشاً أبيض هائجاً يحكم عليه بالسكنى في أبرد أصقاع الشمال. ويتوسل السحرة الآخرون ليعقوب أن يكف عن تجاربه . لكنه يلح على القول بأولوية المعرفة العلمية على المعرفة الروحية. إن حساسية الشيطان الأبيض أجنبية ، مشبعة بالشهوة والحسية. والوحش هو التجسيد الأكمل للشر ، بدء الإخضاع التاريخي للعالم الروحي.

تحدث (القداس الأسود) في زمن قبل تاريخي . والحقيقة أنمفهوم الزمن ، كما تعلمنا المسرحية ، هو خلق حساسية أجنبية ، حساسية الوحش . إنها مسرحية موزونة بعمق ، حديث عن طبيعة الإنسان ، والعلاقة بين المعرفة العلمية المشروعة والمعرفة العلمية . إنها أهم مسرحيات لوروا جونز ، لأنها مشبعة بميثولوجيا هي برمتها خلق الحساسية الأفرو-أمريكية .

وفوق هذا ، ليس خلق يعقوب مجرد تريض علمي . إن ماهو أكثر أساسية كونه الحافز الجمالي الضال . لقد خلق الوحش لمجرد الخلق فقط . وبعض الفنانين يؤكدون على زعم مماثل حول طبيعة الفن . وهم يحاججون بأنه لاضرورة لأن يكون للفن وظيفة . والمسرحية تصادم ضد هذا المفهوم المنحط للفن – وهو مفهوم متشعب عبر معظم المجتمع الغربي . إن جريمة يعقوب الحقيقية ، بالتالي ، هي إدخال شر لامعنى له في عالم منسجم . إن شر الوحش متغلغل ، مفسد لكل شيء وكل شخص يمسه . والذي كان جميلاً فُتل إلى شيء قبيح نابح . وتنتهي المسرحية بتدمير المكان المقدس للسحرة السود . ويجوب الوحش وأنساله الأرض، الآن . ويغني صوت من خارج المنصة بدعوة لبدء الجهاد . وعندئذ تندمج الأسطورة في التاريخ المشروع ، ونحن ، الجمهور . نبدأ فهم كون التاريخ كله مجرد تفسير شخص ما . للميثولوجيا .

تقدم (سفينة العبيد) مجابهة أكثر مباشرة مع التاريخ . وفي سلسلة لوحات تعبيرية تعالج شناعات الدرب الوسط وجنونه . ثم تتحرك عبر حقبة الرق، المحاولات الباكرة للتمرد ، اتجاهات نحو مصالحة على طراز العم توم وخيانتها ، ثم فعل التحرير الأخير. ليست هناك حبكة واضحة (يسميها لوروا جونز أبهة فارغة) وإنما اندفاق مستمر للصوت والحشرجات والصراخات والأرواح الناعبة لأجل الحرية والتخلص من العـــذاب . ولهذا العمل وشـــائج خاصة مع الموسيقى الجديدة التي يضعها صن را (شمس رع) وجون كولترين وآلبرت إيلر وأورنيت كولمان. الحوادث مغممة ، تعلو وتهبط في تيار من الصوت. وعلى نحو شديد الاقتراب من السينما ، تخفق الصور وتتلاشى مقابلة خلفية ايقاع ثقيلة. اللغة مقتصدة ، معراة حتى الجوهر . إنها مسرحية تلغي كلّية تقريباً الحاجة إلى نص . إنها تعمل على أساس الحركة والطاقة ـــ المعادل الدرامي للموسيقى الجديدة .

٣

لوروا جونز هو مسرحي الحركة الأفضل والأكثر تقدماً ، لكنه ليس وحده . هناك مسرحيون آخرون ممتازون يعبرون عن الحالة العامة لعقائدية الفنون السوداء . بينهم رون ميلنر ، إد بولنز ، بن كولدويل ، جيمي ستوارت ، جو وايت ، تشارلز باترسون ، تشارلز فولر ، عائشة هيوز ، كارول فريمان ، وجيمي غاريت .

(الذي حصل على حصته) لرون ميلنر ذات أهمية خاصة . إنها تعري المواقف المتصادمة لأسرة أفرو ـــ أمريكية معاصرة . إن اهتمام

ميلنر منصب على شرعية الرجولة والأخلاقية . والأسرة تبحث عن ضميرها ، أو بدقة أكثر ، عن تعريفها الخاص للحياة . ففي يوم وفاة الأب ، يضطر تيم وعائلته إلى تفحص النسيج الجواني لحيواتهم : الكذب . المخداعات الذاتية ، والحس بالعجز في العالم الأبيض . إن الصراع الأساسي داخلي . إنه متجذر في البحث التاريخي عن الرجولة السوداء . والأم تمثل جيداً من النساء السود المسيحيات اللواتي فهمن ضمنياً العنف المستشري القابع في رجالهن . وبهذا الفهم نصبن أنفسهن بين رجالهن وهدف ذلك العنف — الرجل الأبيض. بالتالي ، إذ يعجز الأسود عن توجيه عنفه إلى مضطهده يصير محبطاً أكثر ويتعمق الحس بالعجز . ولأنه يفتقر إلى القوة التي تجعله رجلاً في العالم الأبيض ، يتحول نحو أسرته . وهكذا ، كما يشرح فانون ، يحلم المضطهَد دائماً بالعنف ضد مضطهده بينما يقتل أخاه في عطلة الاسبوع السريعة .

تمثل أخت تيم محاولة المرأة الزنجية اكتساب مايسميه إلدردج كليفر « أنوثة فائقة » . يعني ، مزايا نظيرتها البيضاء من الطبقة العليا . ويتضمن هذا رفضاً للحياة الموجهة بالجسد عند أسْود الطبقة العاملة ، مرموزاً إليه بالدين التقليدي للأم . إن للأخت علاقة مع أبيض ليبرالي من الطبقة العليا تنتهي باجهاض . وثمة إشارات للسحاق ، وهذا يعني مزيداً من الرفض للجسد . إن حياة الأخت عامل محوري في المسرحية . فكثير من تعرية الزيف التي ابتدرها تيم يوجه إلى حياتها ، التي أخفياها بعناية عن الأم .

تيم نتاج الحساسية الأفرو — أمريكية الجديدة ، معبأ بالثورة النفسية التي تفعل الآن في أمريكا السوداء . إنه مزيج من أخي الغيتو الروحي

والمثقف الصدامي ، برّي ومعطوب قليلاً . يود لو يغير العالم ، ولكن دون أن يفهم التاريخ الخاص الذي أنتج أباه « الطاغية » . وهو لايستطيع أن يكون الرجل الذي كانه أبوه — ليس حتى يفهم أباه حقاً . عليه أن يفهم لماذا سمح أبوه لنفسه بأن يهان يومياً من قبل أنواع العمل المرذولة. لماذا قبل شغلاً محقراً في « المرحاض » ، ولماذا أغدق على عائلته العنف الذي كان يجب أن يوجه ضد الأبيض . باختصار ، يجب على تيم أن يجابه تاريخ عائلته . وهذا هو بالضبط مايحدث . كل شخصية تروي قصتها ، كاشفة عن زيفها أمام الآخرين حتى يتم الوصول إلى توازن .

ليست (الذي حصل على حصته) نتاج عقل مفرود ، إن اندفاعة ميلنر الرئيسية موجهــة نحو توحيد العــائلة حول مبــاديء أخلاقية أساسية ، نحو ردم « فجوة الجيل .» بينما يرى مسرحيون سود آخرون ، جيمي غاريت مثلاً ، أن الفجوة لايمكن ردمها .

تحدث مسرحية غاريت (نحن نمتلك الليل) خلال عصيان مسلح. وتبتديء المسرحية فنرى الشخصيات المركزية وهي تحمي قسماً من المدينة ضد هجومات الشرطة البيض . ويجرح جوني ، داعية المسرحية . ولتو يطلق بعض إخوانه النار على القوى المهاجمة ، بينما يبحث الآخرون عن المساعدة الطيبة . ويحضر طبيب ووراءه فوهة بندقية . كذلك تحضر أم الفتى الجريح . إنها العم توم مؤنثاً ، التي تقرّع الأخوة وقضيتهم . وتحاول أن تجعل جوني يتركهم . إنها هستيرية . إن فكرة السود الذين يحاربون البيض بأكملها خارج توجهها . ويبدأ جوني هجوماً أثيماً على أمه ، ويتهمها بسلب أبيه رجولته — موضوعة متكررة في علم اجتماع الجماعة السوداء . في الأدب الأفرو — أمريكي خلال العقود السابقة كانت الأم

السوداء القوية موضوع رهبة واحترام . لكن مركزها في الأدب الجديد متضارب ومبطن بالتوتر . تاريخياً ، اضطرت النساء الأفرو- أمريكيات إلى أن يكنّ العماد المالي للعائلة . وقد سمح المضطهد لهن بالشغل ، محدداً في الوقت نفسه الحركة الاقتصادية للرجل الأسود . وغالباً ماكانت تطلعاتهن وقيمهن مرتبطة بالتالي ارتباطاً وثيقاً بما لبنية السلطة البيضاء وليس بما لرجالهن . ولأن الرجل الأسود لايستطيع تزويد عائلته بما يستطيعه الأبيض ، كانت المرأة السوداء تحتقر ضعفه وتشنّع عليه في كل مناسبة حتى لايتبقى منه سوى قوقعة في كثير من الأحيان .

الطريق الوحيد للخروج من هذه المعضلة يكون عبر الثورة . فاما أن تكون ثورة دموية ؛ أو ثورة تعيد مادياً توجيه طاقة المضطهَدين.وميلنر مهتم أساساً بالاختيار الثاني ، وغاريت بالأول . والتواصل بين جوني وأمه ينهار . فالأمر الثوري يتطلب أن يخطو الرجال خارج الإطار القانوني . والمسألة هي في إقامة أخلاقية أخرى . البنى القديمة لا تتماسك لأن الالتصاق بها يعني إلحاق المرء نفسه بحقيقة المضطهد . وأم جوني منخرطة في البنى القديمة . الرجولة تتعادل مع الأخلاقية البيضاء . ومع أنها تزعم أنها تحب أسرتها (رجالها) فان مجمل تشكل أفكارها ضد الرجولة السوداء . وفي مسرحية غاريت تعلن أخلاقية الأم عن نفسها في حقد دفين على الرجال السود ؛ بينما في عمل ميلنر تتفهم الأم لكنها ترد رجالها إلى الخلف .

تمثل الأمهات اللواتي يراهن ميلنر وغاريت الروحية القديمة . إيمان الأباء الذي تكلم عنه دوبوا . جوني وتيم يمثلان الروحية الجديدة. إنهما على مايبدو يمثلان نموذجاً أنتجته الاضطرابات في العالم الاستعماري،

الذي تشكل أمريكا السوداء جزءاً منه . إن توكيد جوني على كونه مجرماً يشبه بشكل صارخ تعليقات المتمرد في مسرحية إيميه سيزير (الأسلحة العجائبية) . في تلك المسرحية يعلن المتمرد وهو يخاطب أمه : «أسمي — يا للإساءة ، اسمي المسيحي — المهانة ؛ مركزي — متمرد ؛ عصري — العصر الحجري . » وتجيب الأم على هذا : « عرقي — العرق البشري . ديني — الأخوة . » الروحية القديمة تصير معممة . إنها تنشد التعرف على الانسانية العالمية . الروحية الجديدة محددة . تبدأ برؤية العالم من وجهة النظر الدقيقة المستعمرَين. وحيث تقبل الروحية القديمة العيش مع الاضطهاد بينما تعزو إلى المضطهد طيبة صميمية ، تطلب الروحية الجديدة نقلة جذرية في وجهة النظر . إن الوطني المستمرَ . المضطهَد ، يجب بالضرورة أن يمتثل لأخلاقية منفصلة . أخلاقية سوف تحرره وشعبه .

يمكن للهجوم على الروحية القديمة أن يكون دعابياً أحياناً . في مسرحية بن كولدويلي (الواعظ الصدامي) يشاهد ساط متسللاً إلى منزل كاهن ثري . ويدخل الواعظ فيختبيء الساطي وراء كرسي واسع . ويقوم الواعظ بتمثيل دور الكاهن المتخضع فيبدأ بالأنين مصلياً للرب لأجل الفهم .

في محتوى سياسات اليوم ، يكون الكاهن عم توم متلفظاً عبارات طنانة ضد الدفاع الذاتي . ويدوخ الواعظ في جوار داخلي كله اشفاق ذاتي حول حماقة أن يحمي المرء نفسه من الشرطة المتوحشة . ثم يبدأ الساطي الكلام . ويجفل الواعظ ، معتقداً صوت الساطي صوت الله . ويبدأ الساطي باللعب على دين الواعظ القديم . إنه « يصير » صوت الله فيهين الواعظ ويحقره إلى أن يتغير موقفه تجاه العنف الأمني . وفي اليوم التالي يظهر الواعظ صدامياً ، بيده مسدس ، بادياً مثل المحترم كليغ في دترويت.

إنه يبشر الآن بانجيل جديد — انجيل المسدس ، والعين بالعين . ويوعظ بالانجيل الجديد في لحون ايقاعية من الكنيسة السوداء . لكن المضمون جذري . ومثلما عكس جونز رموز (جيلو) ، يفتل كولدويل ايقاعات الواعظ الشبيه بالعم توم إلى لغة الصدامية الجديدة .

توجه هذه المسرحيات إلى مشاكل داخل أمريكا السوداء . وهي تبدأ بفرضية أن هناك جمهوراً أفرو — أمريكاً حسن التشكل . جمهور يجب أن يرى نفسه والعالم من منطلق مصالحه الخاصة . هذه المسرحيات ، ومسرحيات أخرى كثيرة ، تشكل أساس حركة قابلة للحياة في المسرح — حركة تعتبر واجبها إعادة تقييم معمقة لوجود الأسود في أمريكا . وتمثل حركة الفنون السوداء قومية ثقافية قمعت منذ العشرينات . أعني « نهضة هارلم » — التي كانت أساساً فشلاً . إنها لم تتوجه نحو ميثولوجيا الجماعة السوداء وأساليب حياتها . وفشلت في مد جذور ، في ربط نفسها ربطاً مادياً بنضالات شعبها . أن تصير روحه وصوته . وتتضمن حركة الفنون السوداء فكرة أن الشعب الأسود يشكل أمة رغم تشتته ، داخل بطن أمريكا البيضاء . وهذه ليست فكرة جديدة . قالها غارفي ، والشريف إيليا محمد يقولها الآن . وعلى هذه الفكرة ينحمل مفهوم القوة السوداء . الحياة والتاريخ الأفرو — أمريكيان مليئان بالامكانات الخلاقة ، وقد بدأت الحركة لتوها برؤيتها . بدأت لتوها تفهم أن معظم البيانات ذات المعنى عن طبيعة المجتمع الغربي يجب أن تأتي من العالم الثالث ، الذي تشكل أمريكا السوداء جزءاً منه . أما المادة الأدبية فعريضة ، تتراوح بين أبطال شعبيين مثل شاين وستاغولي وشخوص تاريخيين مثل ماركوس غارفي ومالكولم إكس . وأيضاً هناك النضال لأجل البقاء الأسود ، المجابهة القادمة بين أمريكا البيضاء وأمريكا السوداء . وإذا كان الفن منشد الامكانات المستقبلية ، فما الذي ينبيء به مستقبل أمريكا السوداء ؟



لوروا جونز
والدراما السوداء المعاصرة

بقلم لويس فيليبس

تعترض حركة الفنون اعتراضاً جذرياً على أي مفهوم للفنان يعز له عن جماعته .
إن الفن الأسود هو الأخ الروحي والجمالي لمفهوم القوة السوداء. ولكونه هكذا ، يأتي برؤيا لفن يتكلم مباشرة عن حاجات أمريكا السوداء وتطلعاتها . ولكي تنجز هذه المهمة تقترح حركة الفنون السوداء إعادة ترتيب جذرية لجماليات الثقافة الغربية . إنها تقترح رمزية منفصلة ، وميثولوجيا ونقداً ودراسة مغزوية منفصلة .

لاري نيل في « حركة الفنون السوداء » ، مجلة (دراماريفيو) صيف ١٩٦٨ .

حقيقة الأمر أنه كان دائماً مسرح رجل أبيض ، مسرحاً معظم المسرحيات التي أنتجت فيه عن الأسود ، الزنجي الأفرو — أمريكي ، كانت قد كتبت من قبل البيض . على طول الطريق من (كوخ العم توم) لهارييت بيتشر ستاو ، عبر (الفتى الحالم) و (الامبراطور جونز) و (جميع أبناء الله أخذوا أجنحة) ليوجين أونيل ، وعبر انتاج بول غرين ، حتى (الأمل الأبيض العظيم) التي حظيت باعتبار مسرف جداً .

وهكذا ، عندما يعلن المدير الفني لمسرح لافاييت الجديد في هارلم (كما أعلن روبرت مكبث عام ١٩٦٨) أنه لم يشاهد «زنجياً حقيقياً على المسرح خلال سنين ، » فهو يعني هذا ، يعنيه فعلاً .

المسرح الأمريكي مسرح ، السواد الأعظم من جمهوره أبيض، ونقاده بيض ، ومنتجوه بيض ، وكما عبر المسرحي الأسود لوفتن متشل ، مؤلف (أرض وراء النهر) : « يظل المسرح في أمريكا ترفاً خاصاً بالطبقة الوسطى ، حيث يتكلم المسرحي ويدغدغ ويغوي ويكذب لجمهور يدفع الحساب . » سيكون فخماً وبليغاً القول بأن اللون غير مرئي في المسرح ، أنه لايؤثر في صنع مسرحية ناجحـــة ، ولكن قـــل هذا لمسرحي شاب غاضب حوصرت أعماله فنياً بعجز المنتجين البيض والنقاد البيض عن استيعابها . إنها لفكرة مهدئة أن نتذكر أن المسرحية الأولى بقلم مسرحي أسود التي وصلت إلى برودواي لم تصل إلى الطريق الأبيض العظيم حتى ١٩٢٥ (مظاهر ، لغارلند أندرسون) وأنه « قبل ١٩٤٥ كانت ثلاثة بيوت فقط في برودواي تبيع بطاقات لزنوج لم يكونوا واقفين في الأروقة . وهذه الممارسة كانت قائمة على الاعتقاد بأن البيض لم يكونوا يرغبون في أن يتسلق الزنوج كل مكان حولهم . »

في (بلك وايت الزمن الكبير) لجوزف دولان تووتي ، يسأل بلك وايت بفصاحة : « أسمعت في حياتك أسود يقول : جيشنا ؟ هل سمعت في حياتك أسود يقول : رئيسنا ؟ » ويمكن مدّ السؤال . هل سمعت قط أسود يقول : مسرحنا ؟ منذ البداية الأولى للمسرحيات الأمريكية السوداء ، منذ (الهروب ، أو وثبة لأجل الحرية : دراما بخمسة فصول) لوليم ولز براون عام ١٨٥٨ — ولعلها أول مسرحية

يكتبها زنجي أمريكي – إلى (الحساب) لدغلاس تيرنر وورد ، تبين للأسود حاجتان ملحتان على الأقل في المسرح : الحاجة إلى أن يكون هو الكاتب المسرحي ، والحاجة إلى أن يخاطب جمهوراً من الزنوج الآخرين . ويتكلم بقوة عن هاتين الحاجتين دغلاس تيرنر وورد ، الذي فازت مسرحيتاه القصيرتان (نهاية سعيدة) و (يوم غياب) بجائزة أوبي :

> حتى الفنان الأبيض الأكثر تشدداً يستطيع أن يفهم التجربة كمراقب من الدرجة الثانية فقط . وهذا لا يعني أن السواد يمكن أن يعبر عنه فقط عبر العزلة أو الانفصالية. فالتجربة السوداء يمكن أن تكون تعبيراً عميق الخصب دونما عزلة .
>
> أما بالنسبة لمسرحي زنجي ، ملتزم بتفحص الخطوط والمضامين والأعماق في تجربته من وجهة نظر طليقة واسعة الخيال ، فالحاجة الصارخة هي لجمهور كاف من الزنوج الآخرين ، ذي قسط أوفر من المعرفة من خلال تجربة مشتركة ، أو متفهم بسرعة ، أو مناقش أو مؤكد أو رافض للصدق أو الزيف في ارتياداته الخلاقة .

هذان إذن إثنان من المنطلقات التي بدأ يبني عليها الكتاب الأكثر شباباً، كتاب مثل وورد وإدريين كنيدي وإد بولنز ورون ملنر وبن كولدويل وتشارلز باترسون وهربرت ستوك ولوروا جونز . البعض،

مثل لوروا جونز وإد بولنز ، يطلب مسرحاً ثورياً ، مسرح تغير اجتماعي ، مسرح ضحـــايا ، مسرحاً صداميـــاً ، مسرحاً مكرســـاً للفنون السوداء ، آخرون ، مثل وورد وبن كولدويل ، يستعملون تناولات أكثر تقليدية للمسرح ، لكنهم يذيبون مفاهيمهم وانتقاداتهم بهجاء لاذع أو خصائص تشبه الخرافة . (يوم غياب) مثلاً ، تنهمك في شأن بلدة جنوبية صغيرة حيث يختفي السود اختفاء غامضاً ، تاركين البيض للقيـــام بواجباتهم اليوميـــة ، وسرعان مايجد البيض أنفســـهم عاجزين تماماً ويبدأون بحثاً مستميتاً لاستعادة « زنائجهم » . وورد نفسه يسمي مسرحيته أخيولة هجائية . وثمة أخيولة هجائية لم تسم بهذا الأسم هي (بيع غزير أو نفسية الدولار تنفلش) لبن كولدويل ، وفي هذه المسرحية القصيرة يدير المسرحي غضبه ضد إخوانه السود الذين يرخون حماسهم الثوري لأجل المال . فخلال شغب في هارلم تفرق الشرطة الجمهور باطلاقها مبالغ ضخمة من المال من مدفع :

> وتمكن رؤية قذائف المدفع بسهولة . مال ! مال يطير عالياً في الهواء ، وفي جميع الاتجاهات . ولم يؤذ أحد من هذا الانفجار . مال ! على مايبدو ، ملايين الدولارات، خمسات ، عشرات ، عشرينات ،ملايين ، ومرة أخرى يزمجر المدفع ، ويتقيـــا مزيداً من المـــال . ســديم كامل إذ يتبعثر السود ويتجمهرون لأجل الغنيمة . والقلة التي ماتزال مصممة على الثورة أمكن للشرطة اخضاعها بسهولة ، إذ راح رفاق القتال لأجل الحرية يتحاربون الآن لأجل الغنيمة .

ولكن مهما كانت صدامية المسرحي . فثمة مبدأ مشترك : أسود يتكلم إلى سود آخرين ، وليس ببساطة لجمهور من بيض الطبقة المتوسطة الحاملين بطاقات اعتماد .

لاأحد يشارك في هذا المبدأ بالعمق الذي يشارك فيه لوروا جونز، فهو إن لم يكن أفضل المسرحيين السود المعاصرين يكون على الأقل الأكثر صدامية ، الأكثر ثورية ، الأكثر تفجراً ، والأكثر مدعاة للخلاف على المشهد الأمريكي . وهو أيضاً ، مراراً وتكراراً ، الأكثر تعرضاً اشر الكيد . وخاصة من قبل هؤلاء النقاد البيض الذي هددتهم أو صدمتهم فحشاء اوروا جونز وانتهاكاته ، فعندما يستعمل جونز عبارة « مسرحنا » يعني مسرحاً تعرض فيه الضحايا بصورة رئيسية ، مسرحاً « سوف يعرض ضحايا بحبث أن أخوتهم سيكونون أقدر على فهم أنهم أخوة ضحايا ، وأنهم أنفسهم أخوة في الدم . » ولعل فكرة جونز عن الضحية معروضة على أفضل حال في مسرحياته الثلاث القصيرة : العبد ، القداس الأسود ، الهولندي ، لكنها موجودة في مسرحياته الأخرى كذلك .

تحدث (العبد) مثلاً أثناء حرب عرقية (جونز يؤمن أن الحرب بين البيض والسود حتمية) حيث تطلق النار على البيض وينسفون بالديناميت من قبل جيش من السود يقوده ووكر فسلز . وفسلز زنجي أسود نحيل في الأربعين يقتحم أثناء المعركة منزلاً لزوجين أبيضين . برادفورد وغريس إيزلي . برادفورد إيزلي أستاذ جامعي مزود تماماً بالآراء الليبرالية المثلى ، وكان مرة صديق فسلز . أما زوجته غريس فكانت من قبل زوجة فسلز ولها ابنتان منه . ويزعم فسلز أنه عائد لأجل

ابنتيه ، لكنه كان قد قتلهما في الواقع . ويطلق فسلز النار على ايزلي، وتنسحق غريس تحت دعامة سقطت عندما انفجرت قنبلة قرب المنزل. وهكذا تقدم نهاية المسرحية للمتفرج أنواعاً من الضحايا .

إن حرب الأنصار بين السود والبيض ، وعنف المسرحية الهائج، سببا لجونز صيرورته هدفاً للنقد الغاضب . وقد مضى جورج دنيسون، في كتابته لمجلة (كومنتري) ، إلى حد تعريف المسرحية كنوع من « العفن » الذي يأكل أمريكا :

مثل كل غوغائي ، يتكلم (جونز) إلى الرغبات الخاصة والمتشظية للأفراد ، ومثل كل غوغائي يؤكد للشخص المتشظي أنه في الحقيقة قطيع راعد . إن اتخاذه لوضعية متماثل مع المناورة الستالينية في الثلاثينات ، وفي الحقيقة فقد اقتبس عنه قوله : « تدور أفكاري حول تعفين أمريكا وتدميرها لذلك لايمكنني حقاً أن أتوقع أن يقبل بأفكاري أي واحد يكون جزءاً منها » — وكأنه هو واقف خارج التاريخ . وأنا أود أن أعرّف هذه المسرحيات، وخاصة (العبد) كجزء من عفن أمريكا ، وخاصة العفن العرقي الذي يخفق أمام وراء ، شمال جنوب، شرق غرب .

لكن كل مسرحي جيد يتكلم للرغبات الخاصة والمتشظية للأفراد بحيث يدرك كل فرد أن كثيراً من أفكاره ومشاعره مشترك مع الآخرين. إن العنف في لب الحياة الأمريكية ، (« أمريكي بقدر ماهي فطيرة الكرز ») ، والخوف من اللا منتمي،والصراع بين المستغَل والمستغل،

وإذا أطلق جونز هذا في مسرحية أيزيد بالضرورة من « العفن » أو يسمح لنا برؤية ماهناك ، ماهو قائم فينا ؟ إن استجابة دنيسون لـ (العبد) نموذج لاستجابة مشاهدي المسرحيات البيض من الطبقة المتوسطة ، الذين يفضلون مثل اللاعنف على حقيقة أن العنف قائم بيننا .

لعل أفضل مفتاح لفهم (المفتاح) ومسرحيات أخرى بقلم صداميين سود يمكن أن يوجد في مقالة جونز : « ماذا يعني اللاعنف ؟ » ، ففي تلك المقالة يفجر جونز أسطورة أن اللاعنف يمكن أن ينجز أي شيء بالنسبة للأسود في أمريكا :

> اللاعنف كنظرية للسلوك الاجتماعي والسياسي فيما يتعلق بالزنوج الأمريكيين ، يعني ببساطة استمراراً للوضع الراهن . إذ تستخدم هذه « النظرية » لتعريف معاني السلوك الشخصي الذي يفترض أن يستثمره الزنوج ، فهي تفترض ، مرة أخرى ، طبيعة ذلك الالتزام الأخلاقي الغامض الذي يقول القادة الزنوج أن على الأسود أن يقوم به ليشارك كعضو في طبقة محظية بين المضطهَدين . اللاعنف على هذا الصعيد (الأخلاقي) الشخصي هو التطبيق الأكثر شراً للمنهج الغربي في تشويش الشعوب وإخضاعها باقناع هذه الشعوب أن الغرب الأبيض يعرف ماهو الأفضل بالنسبة للإنسان.

إن منطق (العبد) على أية حال ، إن يكن منطقاً ، ليس أن الزنوج سيحكمون المجتمع بأفضل من البيض ساعة يستعملون العنف للوصول إلى غاياتهم ، أو أنهم سيكونون أكثر حصافة وتساهلاً أو يرتكبون

أخطاء أقل ، وإنما هو ببساطة أن الدور قد جاء للشخص الآخر . عنف السود ليس أكثر صواباً (أخلاقياً) من عنف البيض : إنه ببساطة دور الأسود في أن تكون السلطة له :

ووكر : . . . ماالذي يهم إذا كان هناك مزيد من الحب أو الجمال؟ من . . .(١) الذي سيهتم ؟ أهذا هو مافكر به الأبيض الغربي عندما كان يحكم . . أن حكمه قد جلب على نحو ما مزيداً من الحب والجمال إلى العالم ؟ أوه ، كان بوسعه أن يفكر بهذا وهو يكرع جن النارنج ويحك . . . (٢) لكن هذه لم تكن أبداً النقطة . ليس حتى في الحملات الصليبية. النقطة هي أنك أخذت فرصتك ، ياحبيبي ، الآن هؤلاء الناس الآخرون يأخذون فرصتهم . (بهدوء) الآن يأخذون فرصتهم .

إيزلي : رباه ، يالها فكرة قبيحة .

ووكر : (رأسه بين يديه) أعرف . أعرف .

الحقيقة هي أن ووكر نفسه يقر بأن تناول الدور قبيح ، أن التلهف إلى السلطة لأجل السلطة (كما في رواية : ١٩٨٤) قبيح . وحقيقة أنه يقر بهذا لها دلالتها لأنه يبين كونه وأتباعه مازالوا مستعدين، مثل نظرائهم البيض ، بأفكار وقوى معينة لايفهمونها .

إن فكرة أن يقوم الزنجي بأشياء معينة لأن الدور دوره ببساطة :

---

(١) كلمة بذيئة جداً .

(٢) كلمة بذيئة جداً .

تجد لحظتها الأكثر سخرية ومرارة في نظريات السيد يعقوب ، « العالم ذي الرأس الكبيرة » الذي نراه كشخصية في (القداس الأسود) لجونز ، والذي توجز نظريته عن التفوق الجذري للأسود في (سيرة مالكولم إكس الذاتية) :

> من دراساته عرف العالم ذو الرأس الكبيرة أن السود يحتوون على جرثومين ، أسود وبني . عرف أن الجرثوم البني ظل في سبات ، إذ هو أضعف لكونه الأخف بين الجرثومين . ولكي يزعج السيد يعقوب قانون الطبيعة، تصور فكرة استخدام مانعرفه اليوم باسم بنية الصبغيات المرتدة ، ليفصل الجرثومين أحدهما عن الآخر ، الأسود والبني ، ثم ليطعّم الجرثومات البنية إلى مراحل أخف وأضعف . وعرف أن البشر الناجمين سيكونون أكثر تهيؤاً للشر والخبث وهم يزدادون خفة وضعفاً . وبهذه الطريقة سيصل في النهاية إلى عرق الشياطين الأبيض المقصود ، المبيض بالكيمياء .

ومثلما صاغ البيض أسبابهم للتفوق العرقي (المفضية إلى الاختتامية الحتميـــة أن الحق الأخلاقي يبيح للأبيض النـــوم مع امرأة سوداء لأن هـــذا حيوانه أسمى مسع آخر أدنى ، ولكن لايصح أبداً لرجل أسود أن يضاجع امرأة بيضاء إذ لايبرر أبداً أن يلقح حيوان أدنى حيواناً أعلى) فقد خلق السود نظرياتهم الخاصة عن العرق . في (القداس الأسود) مثلاً ، يمدّ جونز نظريات يعقوب ويجعلها دراما ، مظهراً أن البيض رجالاً ونساء تناسلات مريعة ببساطة ، ووحوش ينبغي تعقبها وقتلها .

وأيضاً كما في نظريات البيض العرقية ، تقول صيغ ك ك ك (كوكلكس كلان) أن ماهو عرضة للخطر ليس الدقة العلمية بل الوضع السياسي. ومن هنا تسهل رؤية كيف يجنح النقاد البيض لأن ينعوا اخفاقات جونز الفنية ويتذمروا من التجائه إلى الدعاية السوداء . وقد بيّن ناقد(كوموتويل) للدراما جيرالد ويلز ، أن « من الواضح في كل شيء أن جونز يكتب ويقول أن الشاعر الذي نبذه البيض قد صار أخيراً الثوري الأسود . وثمة مايؤسف هنا أكثر من مجرد خسارة خامة مسرحية طيبة . » إن إن تعبير « نبـــذه البيض » غـــير محظـــوظ إطلاقـــاً ، ويشـــير إشارة حافرة إلى فشل الناقد الأبيض في استيعاب المسرح الثوري .

وأيضاً دعوني أقتبس المزيد من مقال دنيسون ، لأري كيف تصادم كثير من النقد مؤخراً مع جونز تصادماً بائساً :

يصعب أن نعرف لمن يتحدث جونز : « حرب الانصار حتمية في الشمال والجنوب » ، كما قال في مقابلة سابقة . « كل أسود ثوري ممكن . . . لاتستطيعون استخدام الأسلحة النووية ضدنا عندما نقتل الشرطة . . ولا توجد طريقة لانقاذ أمريكا . » أهو في الحقيقة يقدم أي شيء لأي إنسان ليقوم به ؟ أو أي شيء ليكونه ؟ إنه فقط يزمهر خطوط الصراع ، مضحياً بالتغير لأجل السلبية ، والعاطفة الحقيقية لأجل غضب أهوج ، مولود في المقام الأول من كونه محجوراً عليه في قنينة .

أولاً ، يسهل علينا معرفة لمن يتحدث جونز . إنه يتحدث إلى جميع الصداميين السود الذين يرغبون في إحداث ثورة في أمريكا ، لجميع

هؤلاء المهتمين بفكرة التحرير . التحرير كنقيض لاندماج شكلي هو كلمة السر .

وفي الحقيقة ، بيّن جونز علناً إيمانه بأن هارلم يجب أن يعترف بها كأمة منفصلة ، كاملة ،لها سفراؤها ومعاهداتها . وقد لايريد أبيض معتدل أو محافظ أو ليبرالي من جونز أن يتحدث إلى تلك المجموعة ، لكنها المجموعةالتي يتحدث إليهاموجودةفعلاً. أهويقدمأي شيء ليُفعل؟ليس هذا موضوع النقد الدرامي ، لكن جونز في الواقع يقدم حقاً شيئاً ما لأحد ما كي يفعله . إنه يقدم فعل التمرد الدموي ، وهو فعل لايضحي حتماً بالتغير لأجل السلبية . لكن سوء القراءة الحقيقي لـ (العبد) ولكثير من الدراما السوداء المعاصرة يمكن أن يوجد في الادعاء بأن ثمة فرقاً بين العاطفة « الحقيقية » والغضب الأهوج . الغضب عاطفة حقيقية ، وحتى الغضب الأهوج ، والغضب الذي يشعر به الأسود تجاه الأبيض واحد من العواطف الحقيقية جداً الموجودة في أمريكا . إلى متى سنظل نلتصق بهرطقة أن الشر وهم أو أن المشاعر « السلبية » ليست مشاعر حقيقية، أن الغضب ليس حقيقياً كما هو الحب والفرح ؟ لوروا جونز رجل غاضب جداً ، لكنه رجل حقيقي جداً ، وعندما يقول : « لاأرى أي شيء غلطاً في كره البيض . يجب أن تنتزع هارلم من الوحش وتنال سيادتها كأمة سوداء ، » فهو يعبر عن شيء يجب أن يعطى اهتماماً . ليس شعوره وهماً،وبصرف النظر عن عدد البيض الذين يغمضون أعينهم عنه ، فالغضب الأهوج لن يزول .

أما بالنسبة لإتهام مسرحية جونز ، (العبد) ، بزمهرة خطوط الصراع ، فالتهمة كلام فارغ . لقد تزمهرت خطوط الصراع قبل

أن يمسك جونز قلماً بزمن طويل . لقد تزمهرت خطوط الصراع عند أول مرة قيّد الأبيض رجلاً أسود وباعه . لقد فقد الأسود هويتهعلى سفن العبيد القادمة إلى أمريكا ، ومنذ ذلك الحين لم تكن للأسود هوية خاصة به ، فقد ضاعت في مكان مابين قارتين . في (العبد) يتقلص ووكر فسلز إلى حد الإعلان عن أن كل مايعرفه عن نفسه هو مايستطيع أن يستعمله ، وإن أداته الأكثر فائدة هي العنف ضد النخاسين :

غريس : ثمة كثير جداً من البصلات والصراخات تنشهب فيك ، ياووكر . كثير جداً من الأكاذيب التي عليك أن تضخها من ذاتك . أنت منفلع في اتجاهات عديدة . . ومشاعرك مقصوصة إلى شراشيب نحيلة مربعة . . مثل قضبان المظلة الحاملة أيما قماش أسود بازاري.أنت تستعمل هذه العملية كصورة ذاتية لك . حتى أنني لاأظن أنك بت تعرف نفسك إطلاقاً . لا ، لاأظن أنك عرفت أبداً .

ووكر : أعرف ماأستطيع أن أستعمل .

غريس : لا ، أنت لم تكتشف أبداً من هو أنت حتى بعت آخر محباتك وعواطفك عند النهر . . حتى قتلت آخر صديق قديم لك . . ووجدت ماكنت . رباه ، لابد وأنه صعب أن تكون أنت ، ووكر فسلز . لابد وأنها مهمة مريضة أن تبقي كل هذه البشاعات الكامنة المنفصلة بعضها مع بعض . . وتتظاهر أنها شيء صنعته وتفهمه .

ووكر : ماأستطيع أن أستعمل ، مدام . . ماأستطيع أن أستعمل . وأنا أتحرك الآن محاولاً التأكد من ذلك .

الأسود يتحرك محاولاً التأكد مما يستطيع استعماله . ولكن هل يسعه استعمال المؤسسات التربوية للأبيض ؟ هل يسعه استعمال مسيحية الأبيض ؟ هل يسعه أن يستعمل أية من مؤسسات الأبيض القانونية والعسكرية ؟ سيقول الكثيرون ، ومنهم سود ، نعم . لوروا جونز يقول لا مشددة ، جونز يؤكد أن « لايوجد سبيل لأن يُسمع الأسود أو يُرى بوضوح في النظام القائم ، » وأن النظام القائم سيقلص الزنجي إلى « مهرج هزيل من أدنى الطبقة المتوسطة لايملك من السلطة السياسية والدلالة الثقافية أكثر مما يجود به مطمحه التافه المحصور اجتماعياً . » إن بحث الأسود عن هوية داخل البنية الأجتماعية الحالية يمكن أن نراه بحدة في مسرحيتي (الهولندي) و (المرحاض) .

في (الهولندي) فتى زنجي عمره عشرون تلتقطه من نفقية (١) لولا ، المرأة البيضاء ذات الثلاثين عاماً . وخلال سياق حديثهما يتبادلان المغازلات الجنسية والهجومات اللفظية حتى تطعنه لولا . ويقذفه بقية الركاب من القطار ،وفي نهاية المسرحية توشك لولا أن تبدأ السياق كله مرة ثانية مع فتى أسود آخر . ولعل هذه المسرحية أنجح مسرحيات جونز وأكثرها تناسقاً ، لأن العنف الحتمي فيها بين الأسود والأبيض ، والتوتر الجنسي بين الرجل الأسود والمرأة البيضاء (توتر ناقشته بأمانة مسرحية الدردج كليفر : روح على الجليد) يوضعان بحدة في بؤرة الضوء . وفي حديث طويل قرب نهاية المسرحية يوضح كلاي للولا أنه لايمكن أن يفهمه أي أبيض وأن كل محاولات التواصل اللفظية من قبل السود مجرد تغطية للحاجة إلى ارتكاب العنف :

---

(١) قطار تحت الأرض ، المترو .

أعني إذا قتلتك ، عندئذ سيبدأ البيض الآخرون بأن يفهموني . تفهمين ؟ لا ، لا أظن . لو أن بيدي سميث قتلت بعض البيض لما احتاجت إلى تلك الموسيقى . لكان بوسعها أن تتكلم مباشرة جداً وبوضوح جداً عن العالم. لا استعارات . لا قُباعات(١) . لا هزهزات في ظلمة روحها . مباشرة وحسب اثنان واثنان أربعة . المال . السلطة . الترف . مثل هذا . كلهم . زنائج مجانين . يديرون ظهورهم للصحة العقلية . بينما كل مايحتاج الأمر هو ذلك الأمل البسيط . قتل ! قتل وحسب ! سيجعلنا كلنا أصحاء عقلياً .

السخرية الدرامية المريرة هي بالطبع حقيقة أن كلاي يتحدث عن القتل ، ولكنه بسبب نشأته وخلفيته الطبقية المتوسطة لايستطيع أن ينجز الفعل الذي يزعم أنه سيحرره ويرد له عقله . لولا من ناحيتها تغرز السكين بهدوء في صدر كلاي . وقد بيّن جونز نفسه ، في مناقشة (الهولندي) أن

الفتى يحس بالأوهام الأساسية في حياة زنجي الطبقة المتوسطة : أما الفتاة فما تزال نتاج المؤسسة(٢) ، من بنية السلطة البيضاء الكبرى . وهكذا فالضغوط تصل إليهما أيضاً ، مسببة احتكاكاً ، حاملة غرائز مجرمة .

---

(١) صوت الخنزير .

(٢) يعني الدولة .

إنهما يقولان أشياء صادقة أساساً ، أحدهما للاخر ،
(يمزجان أسلاكاً عرقية – « تذكر ياولد ، جدك كان
عبداً » – في ثرثرة جنسية) . لكن الأمانة بلا جدوى
طالما أن الذنب مايزال هناك . وتظهر الحقيقة كاتهام .
ويجب أن نتعلم تقبل الحقيقة كواقع وليس كاتهام .

تسخر لولا من كلاي ، وتتهمه بأنه العم توم ، « رأس توماس وولي العجوز » ، بينما يريد كلاي أن يرى نفسه كثوري أسود . والحقيقة هي أنه ليس أياً منهما ، ومن هنا شعوره بالفقدان الحقيقي للهوية .

في (المرحاض) يظهر بحث المراهق الأسود عن هوية واضحاً عندما يتجمع لفيف من طلاب ثانوية سود في حمام المدرسة ليضربوا فتى أبيض يُفترض أنه كتب ورقة « حب » لواحد من المدرسة . وفي نهاية المسرحية يعود ريّ فوتس ، الأسود الذي زعم أنه تلقى الورقة ، والذي يمكن أن يكون قد كتبها بنفسه ، إلى الحمام ليحضن الفتى المضروب بين ذراعيه . إن فحشاءات المسرحية المتقرحة قد جعلت الكثيرين من رواد المسرح يحسون بالإساءة ، لكنها لاتساوم في معالجتها للهوية الجنسية للشاب الأسود . ويعتقد جيرالد ويلز أن « جونز يستعمل المثلية استعمالاً واضحاً لتمثل شيئاً آخر في المسرحية . لعله القبول في العالم الأبيض . » لكن الأسود لايريد القبول في العالم الأبيض بقدر ما يرغب في الهروب من الأمومة التقليدية للجماعة السوداء . فعبر تاريخ الزنجي في أمريكا ، كانت المرأة هي القادرة على أن تجد شغلاً ؛ إما كخادم أو كطباخة ، والمرأة هي التي كانت الحاكمة ومركز

العائلة ، ومن هنا يتحول الرجل الأسود إلى علاقات مثلية ليهرب من القبضة الغريبة للمرأة السوداء . وبحسب مايقول لاري نيل ،

في الأدب الأفرو ـ أمريكي خلال العقود السابقة ، كانت الأم السوداء القوية موضوع رهبة واحترام . لكن مركزها في الأدب الجديد متضارب ومبطن بالتوتر. تاريخياً ، اضطرت النساء الأفرو ـ أمريكيات إلى أن يكنّ العماد المالي للعائلة . وقد سمح المضطهد لهن بالشغل محدداً في الوقت نفسه الحركة الاقتصادية للرجل الأسود . وغالباً ماكانت تطلعاتهن وقيمهن مرتبطة بالتالي ارتباطاً وثيقاً بما لبنية السلطة البيضاء وليس بما لرجالهن . ولأن الرجل الأسود لايستطيع تزويد عائلته بما يستطيعه الأبيض، كانت المرأة السوداء تحتقر ضعفه وتشنّع عليه في كل مناسبة حتى لايتبقى منه سوى قوقعة في كثير من الأحيان.

المثلية موضوعة بارزة في (العمادة) أيضاً ، لكن المسرحية أساساً هجوم على فشل المسيحية في مساعدة الأسود على الوصول إلى حس بالذاتية . في تلك المسرحية ، التي هي مجاز جوهرياً ، يغزو مثليّ في الخامسة عشرة كنيسة مسيحية ، تتبعه جوقة من النساء اللواتي يشتهينه. في خاتمة المسرحية يقتل الفتى كاهن الكنيسة وجوقة النساء ، ويصل رسول على إرزيز ليحمل الفتى بعيداً . المسرحية مربكة، لكنها تعرض أنواعاً من الموضوعات يهتم بها جونز أساساً . فالقرف من مؤسسة الكنيسة يمكن أن يشاهد منذ البداية ، حيث لافتة تعرض برنامجاً إذاعياً موضوعة تحت رسم ديني رمزي . وفي الأعوام الأخيرة

قيل الكثير عن لا سامية الأسود ، كراهية السود الموجهة إلى اليهود الذين امتلكوا وأداروا مؤسسات عمل في هارلم ومجمعات سوداء أخرى ، لكن المرئي حتى الآن هو قليل جداً من اللا سامية في الدراما السوداء المعاصرة. إن السائد أكثر من هذا بكثير هو قرف الأسود من فشل المسيحية في تزويده بحلول قابلة للحياة ، لمشاكله . في(العمادة) أو (أغاني زرقاء للسيد تشارلي) لجيمز بولدوين ، وفي شرائح من (أرض وراء النهر) للوفتن متشل و (المهمة أنجزت) لبن كولدويل ، الخيبة والقرف من قيادة الكنيسة موجودان بشعور حاد . من نواح كثير ، تمكن رؤية المسيحية في أمريكا كقوة يستعملها الأبيض ليُديم قضية الرق ، وكثيراً مالجأ الأبيض إلى الإنجيل ليبرهن على سيادة الأبيض . وفوق هذا ، فالمسيحية وعظت باللاعنف ، ومن هنا فان النخاس سيلقى سبباً للخوف من عبيده المسيحيين أقل منه بين غير المسيحيين . كذلك فالمسيحية بوصاياها المضادة للانتحار ، أبقت العبيد أحياء لينفذوا أوامر سادتهم. والذين شعروا أن الموت أفضل لهم من كونهم عبيداً ، مُنعوا أخلاقياً من قتل أنفسهم . وبالاضافة إلى ذلك، وجهت المسيحية اهتمام الأسود إلى مكافآت الحياة التالية ، باعتبار أن الاحتمال ضعيف جداً في أن ينالوا مكافآت هذه الحياة . لقد جلب الأبيض المسيحية إلى الزنجي ، ليس لأنه كان مهتماً بانقاذ روح الأسود وإنما لأنه أراد انقاذ جلده هو . لاغرابة إذن في أن يقترن فشل الدين المسيحي بالمثلية في بعض المسرحيات المعاصرة ، وأبرزها (العمادة) .

هذه إذن قلة من موضوعات ينشغل بها جونز في مسرحياته : حتمية العنف بين السود والبيض ؛ التوكيد على إمساك الأسود بذورته ؛ إطلالة الرجل الأسود على المرأة البيضاء ؛ مشكلة مثلية المراهقة ؛ وفشل

المسيحية مقروناً بفشل إبليسية جميع مؤسسات الأبيض . وجونز يؤكد أن « لا طريق هناك لأن يُسمع الأسود أو يُرى بوضوح في النظام القائم » ، وهذا أحد أسباب مسرحه الثوري .

إلى أي مدى انتشرت أفكار جونز عن مسوح الضحايا ؟ ما يزال الوقت أبكر بكثير من امكانية القول ، فمعظم المسرحيات التي تنتج خارج برودواي تنتج من قبل البيض ولهم . وقلة قليلة من المسرحيين الذين تُمثل مسرحياتهم الآن حرائقيون بقدر ماهو جونز ، ولكن يحتمل أيضاً أن يصل إلى المشهد مسرحيون آخرون من صنفه ويمكننا أن نرى بوضوح حجماً ما لنجاح جونز في مفاهيم إدبولنز المسرحية ، وهو مؤلف (في زمن النبيذ) و (والد كلارا) . إن مسرحية بولنز الهرائية (كيف حالك) مقدّم لها باقتباس من جونز ، وفي مقالة بعنوان « مايسمى بدراما الطليعة الغربية » يزعم بولنز أنه

> (إذا كانت الوسائل هي الرسالة ، فنحن الفنانين السود متقدمون على أي شيء أدركه الأبيض .)
>
> بالنسبة للأبيض لاتوجد قصص ، أو حبكات ، أو شخصيات جديدة ، وإلى أن يأتي الوقت الذي تتصفى أثناءه في المسرح لن يكون هناك أفكار جديدة حقاً في ثقافته . إن حسه بالحقيقة لايمكن أن يمتد إلى بعد كاف ليستوعب ماليس مجرد ذاته ، أو ليدرك مايحدث حقاً ، أعني الأسود .

ولكن مادامت المجتمعات تتغير ، والأزمنة تتغير ، فستكون هنالك شخصيات وقصص جديدة دائماً لسوء الحظ ، إن مسرح

المؤسسة ، مثله مثل التلفزيون، متخلف دائماً بسنوات في إدراكه لما يحدث. وعادة مايكون النقاد أيضاً كذلك، وصانعو الذوق الجامعيون . إن مايحدث اليوم في المسرح يزودنا بامكان ثورة – ثورة في المواقف تجاه المخدرات، التعري ، العلاقات العرقية ، نفض معمق لما في المؤسسة من فقدان للشرف والرؤية – وهذا الإمكان الثوري قيد الشعور عبر جيل جديد من الكتاب المسرحيين والمخرجين والممثلين . الذي يحدث هو أن الكتاب السود بدأوا يعبرون عن تجاربهم ومشاعرهم الخاصة لجمهور من السود الآخرين . ولا أحد يجرؤ على التنبؤ بما يعني هذا بالنسبة لمستقبل المسرح في بلادنا ، لكنه قد يعني أن مسرح الرجل الأبيض التقليدي سيصير مسرحاً أمريكياً ، مسرحاً ذا أصوات كثيرة وجمهور متعدد ، مسرحاً يمكن أن يُعترف فيه بالغضب كعاطفة حقيقية .

لائحة مختارة من المسرحيات لكتاب أمريكيين سود معاصرين

بولدوين ، جيمز : زاوية آمين ؛ أغاني زرقاء للسيد تشارلي .

بولنز ، إد : في زمن النبيذ ؛ الزاوية ؛ كيف حالك ؛ لافرصة للأمر ؛ لعبة آدم وحواء ؛ والد كلارا ؛ الزائر الدمث ؛ ابن ؛ تعال إلى البيت ؛ الزنيجي الإلكتروني .

كولدويل ، بن : الواعظ الصدامي ؛ بيع غزير أو نفسية الدولار تنفلش ؛ الشغل ؛ المهمة أنجزت .

إيرول ، جون : القمر على وشاح قوس قزحي .

غوردون ، تشارلز : لامكان لأن تكون أحداً .

هانزبري ، لورين : زبيبة في الشمس ؛ العلامة في نافذة سيدني بروستاين .

إيمان ، يوسان : ليتمجد الرب ؛ ولكن ناول الذخيرة .

جونز ، لوروا : الهولندي ؛ العمادة ؛ العبد ؛ المرحاض ؛ سفينة العبيد ؛ القداس الأسود ؛ خير الحياة العظيم ؛ سلّح نفسك أو جرّح نفسك؛ الحفرة الثامنة .

كنيدي ، ايدريين : البومة تجيب ؛ منزل الزنجي المضحك ؛ درس بلغة ميتة ؛ ورطة جرذ ، قصة وحش .

ملنر ، رونالد : الذي حصل على حصته ؛ عذاب العمر ؛ الإنذار — موضوعة للليندا

متشل ، لوفتن : أرض وراء النهر .

شيب ، آرتشي : بقة حزيران يتخرج الليلة .

وورد ، دغلاس تيرنر : الحساب ؛ نهاية سعيدة ؛ يوم غياب .

وورد ، تيودور : أرضنا .

وليميز ، إيلوود سن : صوت الصبغية .

لوني ايلدر الثالث
مقابلة

تأسست شركة الطاقم الزنجي في صيف ١٩٦٧ خلفاً لورشة مسرح الجماعة . وقد ساهمت مؤسسة فورد بتمويل مالي بلغ مليون دولار ومئتي ألف . وكان الانتاج الأول ، في كانون الثاني ١٩٦٨، مسرحية بيترفايس (أغنية البعبع البرتغالي) ، وفي نيسان ١٩٦٩ تلقت الشركة جائزة « توني » لتطويرها موهبة وجمهوراً جديداً .

إن أنجح انتاج قدمته الشركة لمسرحي زنجي هو (احتفالات في الشيوخ المظلمين) بقلم لوني إيلدر ، التي ابتدأت في الرابع من شباط ١٩٦٩ ، وهلل لها رتشرد واتس في (نيويورك بوست) باعتبارها « أفضل مسرحية أمريكية لهذا الموسم . »

أجريت المقابلة التالية في انكلترة ، حيث كانت الشركة تعرض برنامجها في موسم المسرح العالمي لشركة شيكسبير الملكية ، بمسرح ألدويتش . والمقابلة نفسها تمت في فندق بالاس ستراند ، ٨ أيار ١٩٦٩ .

بيغزبي : كيف بدأت سيرتك الكتابية ؟

إيلدر : بدأت أولاً بكتابة الأقاصيص والشعر بين ١٩٥٣ و ٥٤ ، عندما مضيت لأسكن في هارلم . قبل هذا عشت في مدنية

جرزي . وفي هارلم التقيت بتيرنر وورد ، الذي كان مهتماً أولاً بأول بالكتابة للمسرح ، وعبر ارتباطي به صرت مهتماً بالكتابة للمسرح كذلك . في ذلك الوقت بدت لي شيئاً بعيداً جداً جداً ، شيئاً كان تقريباً مستعصياً ، شيئاً تمضي وراءه .

بيغزبي : قبل أن تبدأ الكتابة للمسرح مانوع العمل الذي كنت تنتجه وأين كنت تعيش ؟

إيلدر : في لا مكان . كنت مجرد فتى صغير أحمق يحاول الكتابة . وبعضها كان ولدنياً جداً . وخلال هذا كنت أقوم بأي شيء استطعت . كنت أعيش . في أحد الأوقات عندما كنت ١٩ أو ٢٠ كنت مقامراً محترفاً . وتعاملت لمدة ستة أشهر مع ملهى رخيص بعد إقفاله ليلاً .

بيغزبي : كيف التقيت بدغلاس تيرنر وورد ؟

إيلدر : كنا نحن الاثنين منخرطين في حركة الحقوق المدنية في هارلم فكان محتماً أن نلتقي . التقينا عملياً في هارلم وصرنا صديقين حميمين . كان يكتب وكنت أكتب . وقررنا أن يوسعنا دراسة التمثيل لأننا ظننا أنه سيكون أسهل لنا الحصول على شغل كممثلين منه ككتاب مع أن الشغل كممثل كان شحيحاً . لكننا كنا محظوظين مرتين أو ثلاث فتدبرنا الدخول في عرضين استمرا طويلاً ، (زبيبة في الشمس) ومسرحيتي دغلاس تيرنر وورد ذاتي الفصل الواحد . وخلال ذلك الوقت كتبت بغزارة .

بيغزبي : متى بدأت العمل في (احتفالات) ؟

إيلدر : اشتغلت على (احتفالات) مدة عامين من ١٩٦٣ إلى ٦٥ ، مع أني أعتقد أن وقت الكتابة الفعلي كان حوالي ستة أشهر . ولم يرغب أحد في إنتاجها . مع أنها اختيرت مرة .

بيغزبي : أهذا بسبب عدم وجود شركات مثل الطاقم الزنجي ؟

إيلدر : نعم ، هذا أحد الأسباب . مسرح نيويورك ، داخل وخارج برودواي يقبض على أي شيء يكون شائعاً . إنه تجاري وتقليدي بشكل فظيع .

بيغزبي : ومع ذلك استقبلت مسرحيتك كمسرحية تقليدية .

إيلدر : نعم . الشيء الشيق في هذه المسرحية أنها فازت بعدد من الجوائز ، قبل انتاجها كنت قد كسبت منها ٨٠٠٠ دولار. وفازت بجائزة ستانلي للدراما ، ييل ، جائزة جوزف ي لفين وجائزة الأسقف لك . هاملتون . أما بالنسبة للنقاد ، يقولون إنها تقليدية ، فالشيق في هذا أن ما وجدوه تقليدياً بسبب أني أخذت وقتاً كافياً وأعطيتها عناية ؛ ووضعت فيها الكثير من الجهد لأجعلها قابلة للعمل ؛ من لحظة إلى لحظة ، من مشهد إلى مشهد . إنها مكتوبة في مشاهد طويلة . والمسرحية تعتمد اعتماداً كبيراً أيضاً على لغتها ؛ جرسها ؛ فروقاتها الدقيقة وايقاعها . لكن هناك شيء واحد شيق . لقد أخبرني منتج في ١٩٦٦ أن فيها سفاهات كثيرة . قال إن هذا ممتاز وجيد لكن مسرح نيويورك غير مستعد له على الأقل ليس لمثل هذا

النوع من الادخال الفظ الإعتباطي للسفاهة الذي لاينبثق من مجابهة درامية ، إنها تصير نسقا اعتباطياً من التواصل والتبادل الاعتباطي بين الشخصيات . ذكرت له مسرحيات جونز لكنه قال أن تلك كانت مسألة صراع مباشر وتواصل استطاع أن ينمو من غضب مافي الناس . قلت : « حسناً ، هذا روث ، إذا كنت تتعامل مع هذه الأنواع من الشخصيات فلا بد من ذلك لأنه واحد من ميادين التواصل . »

بيغزبي : يبدو أن النقاد قد قالوا أن مسرحيتك طبيعية كلية . أهكذا تنظر إليها ؟

إيلدر : قال النقاد إنها من المدرسة الطبيعية . إنها طبيعية بالنسبة لهم لأنهم بصورة رئيسية غير عارفين باندفاق الحياة وألوانها المتعددة في الغيتو الأسود . تماماً مثلما يكتب ناقد أحمق لـ (الصحافة الحرة) فقدم التعليق الأحمق أن إحدى الشخصيات تقول لشخصية أخرى « ولدت على بعد ست بنايات من هنا لكني وقت صرت في العاشرة لم أعرف كيف أبكي . » قال إنه لا أسود في هارلم يجد ضرورياً أن يقول لشخص أسود آخر عن محنته . وهذا يريك جهله بالضبط . هـــذا روث . ليست الجماعة حاضرة دائماً في التصرف العفوي للناس . لكن الأمر هو أن الطريق الوحيد أمامي ككاتب لكي أبرزها هو أن أمجدها بطريقة ما ، أعطيها شكلاً ما ، صيغة ما

بيغزبي : مثل كاريكاتور ؟

إيلدر : هذا مايحدث إن تعتمد اعتماداً مسرفاً على الأنماط والعادات

في شخصياتك وشعبك . هذا ماتصبو إليه حقاً . تصير كاريكاتور .

مؤكد أنني لاأوافق مع بعض النقاد الذين يقولون إن المسرحية طبيعية بالمعنى التقليدي أو المعروف للكلمة . إنها طبيعية لضرورة المنطقة التي نشأت منها . وأنا أدعوها أقرب إلى واقعية مطنبة .

بيغزبي : لمن بالضبط كنت تكتب هذه المسرحية ؟ أهي موجهة إلى جمهور أسود معين ؟

إيلدر : لا . لايمكنني أن أفعل هذا . إذا فعلت هذا ، أظن أنني أكون مقعداً شخصياً من منطلق ما أنا وما أستطيع أن أفعل بالمادة التي أمامي . أنا أكتب في إطار مرجعي أسود ، وهذا يختلف عن القـــول إني أكتب للســـود كلهم . أنا أكتب في إطــار مرجعي أســـود بســـبب وضعي الشخصي — فأنا أسود . تجربتي سوداء وإطاري المرجعي أسود . وهذا الإطار يتحرك آلياً وحتمياً باتجاه الجمهور الأسود . لابد له. ماعاد يسعك أن تهديء جمهوراً مسرحياً أبيض بالأساس . إن تكتب للمسرح يجب عليك أن تكتب للجمهور الأبيض . أنا أكتب لجمهور لايوجد في هذا الوقت حقاً . وشكراً للطاقم الزنجي وحركة المسرح الأسود في أمريكا في أن هذا الجمهور يتشكل .

لاأستطيع أن أفصل نفسي . مثلا ، كثير من البيض الذين يجيئون إلى شركة الطاقم الزنجي يفشلون في فهم كل شيء ، كثير من الأشياء يفوتهم .

بيغزبي : هل تنضم إلى هؤلاء القائلين أن على الناقد الأبيض القبول بأن الوقت قد جاء بالنسبة له ليقر بأنه غير مؤهل للحكم على مادة للكتاب السود ؟

إيلدر : يرتكب النقاد البيض أخطاء حمارية غالباً . بعضهم عرقي علناً في رد فعله على المادة السوداء . وولتر كار ، مثلاً . وكثيراً جداً لايصير نقداً بل هجوم شخصي على قوام مادته . هناك عدد كبير منهم ، ببساطة يجعلون من أنفسهم حميراً . لكن بالطبع هناك نقاد بيض دهاة . لقد التقط النقاد شيئاً ، فعلاً . المسرحية فعلاً قائمة على الطقس اليومي للبقاء في الجماعة السوداء ، وليس لهذا بالضرورة أية علاقة بمجابهة الأبيض/الأسود أو أي غضب منشد القبضة . لقد التقطوا هذا . كلايف بارنز مثلاً . كلايف بارنز أبيض . لاأنكر هذا . مجرد كون الانسان أسود لايعني أنه ممسوس بأية مواهب خاصة للتقييم النقدي .

بيغزبي : في (أزمة المثقف الزنجي) هاجم هارولد كروز لورين هانزبري لمحاولتها تقليد العالم الأبيض . هل توافق ؟

إيلدر : لا . بتأكيد قاطع . رأيي في لورين هانزبري هو هذا . أظن أنها كانت واحدة من أجود الدراميين في العالم وقت موتها. ورأيت أنها كانت واحدة من الأكثر اطلاعاً . من الأكثر براعة وموهبة وغنى بين الكتاب في هذا الوقت الخاص . الطريقة الوحيدة التي أستطيع بها أن أحكم على أي شيء فعله أي كاتب هو أن تحكم عليه بنتيجة النهاية.

بيغزبي : لقد قال كروز إنه في (العلامة في نافذة سيدني بروستاين) .
وليس فيها سوى شخصية سوداء واحدة ، تبدو لورين
هانزبري أكثر اهتماماً بتمجيد صورة اليهودي منها بمحنة
شعبها هي .

إيلدر : أظن أن هذا أحمق لأن لورين هانزبري أو أي كاتب أسود
آخر يمكن أن تكتب عن أي شيء تريد الكتابة عنه . الشيء
الوحيد الذي يمكنني عمله هو النظر إلى نتيجته في النهاية.
كثير من الناس يلكمون إيدريين كنيلدي . أنا أقول .
تستطيع إيدريين كنيدي أن تكتب عن أي شيء تريد الكتابة عنه .
الشيء الوحيد الذي يمكنني فعله أن أحكم على نتيجة النهاية.
وإذا قصرت عن الامتياز يكون هذا هو الشيء .لاتستطيع
أن تقول لكاتب أن عليه الكتابة عن السود ، أو الحركة
السوداء ، أو الغضب الأسود . هذا أحمق . الذي حدث هو
أنني معلق بتجربتي كأسود يعيش في أمريكا . أنا معلق بها .

بيغزبي : لا أريد الانتقاص من جهد كروز لكنه أثار أموراً شيقة تتصل
مباشرة بعملك وشركة الطاقم الزنجي . مثلاً ، لقد قال أن
المسرحي الزنجي من وجهة نظره يستطيع أن يفعل فقط ضمن
مسرح أقلّوي . ماهو رد فعلك على هذا ؟

إيلدر : حسناً ، ماذا يمكنك أن تقول عن هذا ؟ إنه فج . إنه مضحك .
إنه غير حقيقي ولا يمكن تصديقه . أنا زهقان من أناس
يقولون لاناس آخرين ما بوسعهم أن يفعلوا وما ليس بوسعهم

أن يفعلوا . هذا سخيف . أنا أسمح لأي أنسان أن يكون حماراً إذا كان هذا مايريد أن يكونه . لقد تجاوزت مرحلة القول ما يمكن وما لايمكن للناس أن يفعلوا . أنا يمكنني أن أحكم فقط بنتيجة النهاية . قد يقول أحد ما كل الأشياء التي لاأتفق معها أفكر أساساً باد بولنز الذي لاأتفق تماماً مع سياساته وفلسفته حتماً . أنا معجب كبير بمسرحياته. وهذا مايجعل ملاحظة أحد مامثل هارولد كروز حمقاء .

بيغزبي : هل يغريك أن تخرج بمسرحك إلى الشارع كما فعل بولنز وجونز ؟

إيلدر : لاأعرف . قد يصل الأمر إلى هذا .

بيغزبي : ألعلك تظن إن التورط في هذا النوع هو في الحقيقة مضاد للانتاج بالنسبة للكاتب ؟ أتظن أن كلما ازددت انخراطاً في المصادمة قلّ وقتك المكرس للكتابة وضاق منظورك ؟

إيلدر : إنه مضاد للانتاج . مثلاً ، انخراطي في شركة الطاقم الزنجي — دغلاس تيرنر وورد يمكنه أن يشهد على هذا — عندما تنخرط عملياً في خلق مسرح ، منظمة . لكن تصميماً قام بشأن هذه الأمور من منطلق ماتشعر به أنت نفسك كواجب عليك. لقد كنت دائماً منخرطاً بدرجة أقل أو أكبر . وانخراطي الرئيسي كان من منطلق خلق الطاقم الزنجي . لقد أدركت أن الطاقم شيء هام جداً فيما يتعلق بالمسرح ، المتصل بالحياة السوداء والشعب الأسود . وأنا أبذل كل مابوسعي لأجعله أكبر وأفضل .

بيغزبي : ولكن بالطبع هذا لاينسحب فقط على الكتاب السود ، إنه ينسحب كذلك على الدراميين البيض . أهذا شيء تود لو تراه ينقطع ؟

إيلدر : لاأعرف . أود لو أرى الطاقم الأسود يكون مكاناً مقصوراً على السود فقط . هذا ليس مشكلة . هناك شيء بشأنه هو أني أنظر إليه من وجهة النظر هذه ، أنه يمكن لمسرحيات بيتر فايس أن تقدم في أي مكان يشاء . لكن الكاتب الأسود الشاب العادي لايملك أي مكان يذهب إليه .

أنا لست ضد انتاج مسرحية بيتر فايس . أعتقد أن مسرحيته كانت إسهاماً أعظم بالنسبة لنا كمنظمة مما كنا نحن بالنسبة لبيتر فايس . المشكلة في أين نحن الآن هي أن علينا أن نكون لأنفسنا . في هذا الموسم ، كل المسرحيات التي عملناها كانت مسرحيات لكتاب سود .

بيغزبي : كانت هناك تجارب عن هذا النوع في الماضي لكنها لم تدم وقتاً طويلاً أبداً .

إيلدر : لكنها لم تكن على هذا المستوى ولم تكن في هذا الأوان .

بيغزبي : ولكن هل يمكنك أن ترى الشيء نفسه يتكرر ؟ أهذا مرة أخرى مسرح أمريكي زنجي وحسب ؟

إيلدر : لا . هذه عملية مختلفة كلية.مثلاً : المسرح الأمريكي الزنجي لم تكن لديه حقاً قوة مرشدة . كان مسرحاً . عندما طلع على الناس بشيء ما . ضربة كبيرة ، كان الحافز الأول هو أن يحلّوا أنفسهم داخل المسرح التجاري العام .

بيغزبي : (آنّا لوكاستا) .

إيللدر : نعم . (آنا لوكاستا) كمثل . هذا تفكير مختلف بكليته عن الشركة الطاقم الزنجي .

بيغزبي : لايمكنك أن تراه يحدث ثانية ؟

إيللدر : هذا حدث مع (احتفالات) . التي كانت أول حادثة من هذا النوع . مبلغ المال الذي عُرض وصل إلى ملايين . رد فعلي الأول كان . لا . لو حدث هذا لانهارت الشركة على حساب ركضنا إلى برودواي ، أظن أن هذا هو الفرق. شركة الطاقم الزنجي ليست خطوة نحو المسرح التجاري الكبير .

بيغزبي : أحقاً سيقتلها نجاح من هذا النوع ؟

إيللدر : حسناً ، نحن لسنا في الحقيقة مستعدين له . لقد أرادوا تحويل أصحاب الأدوار . أرادوا الصفقة كلها . وقد سمحت الشركة لمنتج بأخذ حقوق التقديم خارج برودواي . ولكن كانت هذه الحقوق الوحيدة لديه ، فقط لانتاج خارج برودواي . وفي وسط مرحلة التمرين ، التي كانت مع ممثلين مختلفين تماماً ومن خارج الشركة ، جاء منتج وقدم لنا عرضاً كبيراً ، منتج يملك مسرحاً ،وبأسعار خيالية لي . وقلت له ، لا ، أساساً لأنني ، كما قلت له، لاأستطيع الوصول إلى جمهوري بتسعة دولارات للمقعد . لاأستطيع فعلها .

بيغزبي : مال شركة للطاقم الزنجي يأتي من مؤسسة بيضاء .

إيلدر : حسناً ، أنا لا يهمني ماهو لون المال ، لكن الشيء في هذا هو أن الشركة سيتعين عليها أن تكون مكتفية بذاتها . هذا شعوري . عندما تحصل على شيء مثل (احتفالات) فسوف يستعملونه بأفيد مايمكن ، من منطلق أن نكون مكتفين بذاتنا لأن هذه النوع من المصادفات لايتكرر كثيراً . إنهم يملكون حقوق المسرحية وسيقومون بمشاريع في المستقبل بالمسرحية نفسها . وأرجو أن يأتي هذا ببعض المال .

بيغزبي : هل تعطي اهتماماً كبيراً للنقاد ؟

إيلدر : قرأتهم كلهم .

بيغزبي : أهم مفيدون لك بأي شكل ؟

إيلدر : نعم . ذلك يجعلني أفكر . مثلاً ، أحد الأشياء التي قالوها أن المسرحية كانت طويلة . كنت أعرف أنها طويلة ، لكنها لم تكن طويلة من منطلق الوقت . كانت طويلة بفعل حقيقة أن الفصل الأخير كان طويلاً جداً . ماحدث هو أن الفصل الثاني كان يجب فعلاً أن يكون فصلاً آخر ، ولكن من منطلق ماكنت أفعله ، حركة المسرحية ، الايقاع ، الانتقال من سخرية مريرة إلى أخرى ، علمت أني إن أجعل هذا فصلاً آخر ، المشهد الأخير ، الفصل الثالث . سيقتل ماقد مضى قبله . أن يكون هناك ذلك العنصر الواصل . لذلك اضطررت لابقائه هناك لأن المشهد الأخير كله سخرية

مريرة بأكمله ، إنه مضاد تماماً لما قد مضى قبله . لو أنني فصلته وجعلت منه الفصل الثالث فلن يكون فعالاً . لذلك هذا هو السبب في أنهم قالوا إنها طويلة جداً . وما فعلته عندما بعثها إلى منتج آخر ، قمت ببعض التشذيب لأني عرفت أنها طويلة جداً . كلما وقفت هناك في المسرح ظللت أقول : « معهم حق . إنها طويلة جداً . » لكني لم أستطع جعله فصلاً ثالثاً . لو فعلت لقتل المسرحية .

بيغزبي : أية نسخة تلك التي طبعت ؟

إيلدر : نسخة الشركة . النسخة الأطول

بيغزبي : ماهو بالضبط دورك مع شركة الطاقم الزنجي ؟

إيلدز : لقبي هو منسق مسرحيين / مخرجين . أهم شيء أفعله هو ، أنا مدير ورشة قسم المسرحيين / المخرجين في الطاقم الزنجي. وهذه الورشة تتألف من مخرجين ومسرحيين يلتقون مرتين أسبوعياً في الورشة ويقومون بتجارب في مادة ما ويديرون نقاشاً حول عمل كل واحد ، ولهذه الورشة الخاصة سلسلة ليلة الاثنين . نحن نقدم مسرحيات ليلة الاثنين ، ونكون قد عملنا عليها في الورشة . ونقوم بتقديمات متنوعة لهذه المسرحيات في ليالي الاثنين ، مستفيدين من ممثلين في ورشات أخرى.ورشاتنا العاملة. وقد نجح هذا جداً . كذلك عندما كنا في أوروبة ، قدمنا مهرجان أيار . وجميع ورشاتنا تقدم انتاجها كل أسبوع . ونحن نعمل سلسلة من ست مسرحيات

ستعرض . هذا مانسميه علاوات . على لائحة المشتركين ، وهم يأتون للمشاهدة ، هؤلاء بالأساس طلاب يشاركون فيه مع الكتاب والمخرجين في الورشة .

بيغزبي : على م تعمل الآن ؟

إيلدر : عندي فتى يريد أن يدفع ٢٠٠٠ دولار لحقوق المسرحية التالية التي لم أكتبها بعد.إنه وجود رجيم . لن أعمل مسرحية أخرى قبل عام ونصف على الأقل . ليس لدي وقت .

بيغزبي : أنت لاتقوم بأية كتابة أخرى ؟

إيلدر : أحياناً أكتب قصيدة لزوجتي .

هارولد كروز

مقابلة

سجلت المقابلة التالية مع هارولد كروز في كلية ويلز الجامعية . ابريستوايث ١٨ تموز ١٩٦٩ .

بيغزبي : تقول في كتابك « أزمة المثقف الزنجي » أن نقد الكتابة الزنجية هو بصورة رئيسية مسؤولية الزنجي . أيعني هذا أنك تشعر بطريقة ما أن الناقد الأبيض غير مؤهل لتناول الأدب الأسود ، أن المعايير التي سيأتي بها للقياس ماعادت موائمة ؟ أم أن هذا ببساطة صيحة لأجل ظهور النقاد السود الذين لم يكن لهم حتى الآن ظهور كبير ؟

كروز : حسناً ، جواب هذا هو الاثنان . هناك جوابان عن السؤالين . ليس الناقد الأبيض قاصراً لأني أقول ذلك . الناقد الأبيض ضروري ، لكن الناقد الأبيض يتناول الأدب الأسود عادة منطلقاً من نوع آخر من السياق الاجتماعي ، وغالباً جداً يكون غير مؤتلف مع الذي يحاول الكاتب الأسود عادة وصفه أو الكتابة عنه . إنه يصف الكتابة السوداء من معيار نقدي آخر ، يحاول عادة مقارنة إما الأفضل أو الأسوأ في الكتابة السوداء مع أفضل الكتابة البيضاء ،

وهذا غير عادل من نواح كثيرة . من ناحية ثانية ، دوره دور يثبط . وغالباً جداً يوصل إلى الحد الأدنى ، أهمية النقد الأسود الذي هو تقريباً غائب عن المشهد الأدبي في أمريكا وظل كذلك منذ سنوات عديدة . وإن يستمر الناقد الأبيض في أن يضم إليه الناقد الأسود الطالع ، فالنقد الأسود لن يطلع إلا بالكاد إلى أي صعيد من الأهمية الأدبية .

بيغزبي : من ناحية أخرى ، إذا لم يكن نقاد سود موجودين حالياً على الأفق أليس أفضل أن يبدي بعض النقاد البيض اهتماماً بالكتابة السوداء من أن . . .

كروز : لايوجد هناك أي طريق آخر في هذه الظروف ، إنه نسق من الخلق الأدبي في أمريكا ، أظن . ويجب أن يتغير — العلاقة بين الكاتب الأسود وجمهوره . يجب أن تتغير ، ولتغير نحو الأفضل يجب أن تتوقع نقاداً سوداً يطلعون في المشهد .

بيغزبي : اذن فأنت تقول أن النقاد البيض ببساطة غير أكفياء للتعامل مع الأدب الأسود .

كروز في معظم الحالات لا ، لا ، حقيقة . هم غير أكفياء بالنسبة لمضامين الأدب الأسود ؛ لنعبر عنها بهذه الطريقة. الناقد الأبيض كفيء جداً عندما يتعلق الأمر بالكفاءة الأدبية — ماإذا كانت كتابة جيدة أو كتابة رديئة وغيره وغيره . ولكن من ناحية علم الاجتماع ، فالأدب الأسود

الأسود من حيث كونه تعبيراً عن التجربة السوداء ، أو ماتبلغه حتماً تلك التجربة — لاأظن أن الناقد الأبيض المتوسط كفيء فعلاً للتعامل مع المسألة أو التعامل معها من وجهة نظر بناءة ، لأن للناقد الأبيض نزوعاً نحو تشجيع الكاتب الأسود أن لايكون كاتباً أسود إطلاقاً . بل أن يكون مايسميه هو كاتباً كونياً — وتعريف هذا يفوتني . أنا ما أزال في الظلام حيال مايشكل كونية التعبير الأدبي .

بيغزبي : الحقيقة إن هذا يقودنا إلى شيء آخر قلته — أن شغلة الكاتب الأسود هو أن يشغل نفسه بما يشكل التجربة السوداء .

كروز : بصورة رئيسية أقول إن هذا ينبغي أن يكون دوره ، دوره الطبيعي . لست لأحاول فرض أي شيء على أي كاتب ، أسود أو أبيض . فدعنا نفهم هذا . فردياً ، أقر بأن حق الكاتب الأولي أن يتعامل مع أي مضمار في الحياة يجتذبه ، بصرف النظر عن العرق ، العقيدة ، الأصل القومي ، اللون ، أو غيرها .

بيغزبي : لكنك من ناحية أخرى قلت إنك تود رؤية صانعي الأفلام الزنوج يصنعون أفلاماً عن هارلم و . . .

كروز : نعم ، أود رؤية ذلك .

بيغزبي : لكنك مضيت في هذا إلى حد القول أن هؤلاء الكتاب السود الذين لايشغلون أنفسهم بالتجربة السوداء ليسوا كتاباً زنوجاً .

كروز : لا ، ليسوا فعلاً ، ليسوا فعلاً .

بيغزبي : إذن ماهو تعريفك للكاتب الزنجي ؟

كروز : تعريف الكاتب الزنجي هو أنه واحد محمول على تعريف الكاتب الأبيض لأن فهمنا للكاتب الأبيض تاريخياً هو أنه واحد يشغل نفسه بالتجربة البيضاء .

بيغزبي : أيعني هذا أنك ستوافق هؤلاء النقاد الذين هاجموا (نات تيرنر) لويليم ستايرون على أساس ، بشكل معمق ، أنه ما كان له أن يشغل نفسه بالتجربة السوداء — إنها لم تكن شغلته ليقوم بها ؟

كروز : لن أوافق كلية على هذا . ستايرون نوع غريب من النتاج الأدبي الأمريكي . في التاريخ الزنجي الأمريكي قام تعاون مستمر بين الساحة الأدبية السوداء والبيضاء ، وقد كان البيض سائدين ، كانوا الذين أطلقوا الجرس للكتابة عن الزنوج . وهذا أثر في إدراك الكاتب الأسود لما هي التجربة السوداء ، لأنه ، من حيث الحرفة ، من حيث الشكل ، قلّد تقاليد الكاتب الأبيض لذاته ، وأظن أن هذا قد أفضى إلى إعاقة الكاتب الأسود . وليس لهذا إلا علاقة ضئيلة بحق الكاتب أن يكتب عما يريد الكتابة عنه . وفي أمريكا كان له معنى مقترن غريب لم يُجرب في الثقافات الأخرى ، حيث ، بسبب دور أناس مثل ستايرون ، تاريخياً ، عمل على إعاقة الكاتب الأسود . لهذا تكون أهمية فريدة وخاصة لمناقشة هذه المسألة من منطلق مسؤولية الكاتب الأسود . والسبب في أن هؤلاء النقاد يجدون

أنفسهم في موقع ضرورة مهاجمة ستايرون لكتابته عن نات تيرنر هو أنهم لم يفعلوا هذا بأنفسهم ؛ وهذا فقط يدعم محاجتي . لو أنهم كانوا يحملون مسؤوليتهم الأدبية والاجتماعية بخصوص نات تيرنر أو أي بطل تاريخي آخر ، إذن فلا أظن أنه ستكون لديهم أرضية ليعاملوا ستايرون بهذا الأسلوب ، ولا أظن أن ستايرون كان سيهتم بالكتابه عنه كما فعل . لقد فعل ستايرون ذلك لأن أحداً غيره لم يفعله . بما فيه الكتاب السود .

سؤال آخر يفرض نفسه هنا . الكاتب الأسود عادة ضد- تاريخي . إنه لن يستعمل شخوصاً تاريخيين . لقد سيق إلى الاعتقاد بأن وظيفة الكاتب هي التعامل مع الحاضر - وهذه واحدة من قصوراته .

بيغزبي : ماهو رد فعلك ، في الحقيقة ، على كتاب المراجعات النقدية عن (نات تيرنر) الذي ألّفه عشرة كتاب سود ؟

كروز : بصراحة ، لم أقرأه ، عرفت ماسيقوله . نظرت فيه ، لكنه لم يحركني كثيراً .

بيغزبي : مع أنك قلت قبل لحظات أنك لاتقرر للكاتب الزنجي ماعليه أن يكتب عنه ، أن الكاتب يجب أن يكون حراً في الكتابة عن أي شيء يريد الكتابة عنه ، تظل الحقيقة أنك في كتابك هاجمت كلاً من لورين هانزبري وجمز بولدوين لأنهما كتبا نوع الأعمال هذا الذي لاتظن أن الكاتب الأسود يجب أن يكتبه .

كروز : حسناً ، هذه هي طريقتي في التعبير عما أسميه مقياساً ما للنقد الأسود . ليس عليك أن تقبله . ليس عليك أن تقبل مقياسي في النقد ، لكنه شكل من أشكال النقد .

بيغزبي : لكنها فكرة مهووسة بالانحصار أن يتعين على الكاتب الأسود الكتابة فقط عن التجربة السوداء .

كروز : موافق . لكن الكاتب الأسود يتعرض لأنواع كثيرة من الإرغامات . ألا ترى . لقد أثرت السؤال عما يكتبه بولدوين وعما تكتبه هانزبري ، معتمداً على تجربتي الخاصة عندما هوجمت للأسباب نفسها وصرت دفاعياً جداً في هذا ، وأتخذت موقع — حسناً ، دعنا نجر نقاشاً نقدياً حول هذه المسألة ، عما على الكاتب الأسود أن يكتب عنه. لكن هؤلاء النقاد لايدخلون في أي نوع من النقد عاناً عن هذا الدور . لذلك شعرت أني ، طيب ، إذا كانت الحالة هكذا فسأقفز وأبلل قدمي بهذا السؤال وأجعلهم يستجيبون لأني لاأنوي لنقدي الشخصي أن يؤخذ كحقيقة متجاوزة. علينا أن نصل إلى نوع من الإجماع بشأن هذه المشكلة لأننا إذا لم يكن لدينا هذا إذن فعن ماذا نتحدث ، يمكن لكل كاتب أن يمضي في طريقه ، وعندها ليس لأحد ولاءات ، أو أي علاقة بأي نوع من الفلسفة أو الحركة أو التيار . لأن الكاتب فرد . ليست لديه مسؤوليات اجتماعية إطلاقاً لكنه يقال له باستمرار من قبل قادة الحركة : « عليك مسؤولية تجاه الحركة . » ولكن إذا كان صحيحاً فما هي مسؤوليتي ؟

بيغزبي : ولكن أليس لكاتب زنجي أن يتخلى عن موقعه كناطق؟ ألا يؤدي موقع كتاب زنوج كثيرين كناطقين باسم القضية ، إلى إعاقة فنهم – وجيمز بولدوين حالة قائمة ؟

كروز : يؤدي . وهذا هو قصدي بالضبط ، النقطة التي أحاول تقديمها للنقاش . أريد إجماعاً ما على هذا . أريد من الناس المنخرطين أن يتخذوا موقعاً ويتركونا نناقش هذه المسألة إلى نهايتها . ومن المهم أن تناقش المسألة إلى نهايتها الآن ، لأنها تلصصت حولنا لسنوات عديدة دونما خاتمة عن ماهو دور الكاتب الأسود .

بيغزبي : لكنك في نقدك للورين هانزبري وخاصة في إشارتك إلى (العلامة في نافذة سيدني بروستاين) تتهمها في كتابك بالانحناء إلى الخلف لتمجيد الصورة اليهودية في وجه مدّ اللون الصاعد . الآن ، أهذه محاجة محددة تُشن على مسرحية محددة أم أن هذا جزء من حركة عامة في الجماعة الزنجية؟

كروز : إنه جزء من حركة عامة أراها تتنامى في الجماعة السوداء. الآن هذه هي الحالة وهذه الحركة تقول أن الكتاب السود يجب أن يأخذوا هوياتهم من هذه الحركة وأن لورين هانزبري قد ارتدت دور النطق باسم ما هي التجربة السوداء بمجملها عليه . إذا أخذناها من كلماتها ، عندئذ أقول حسناً إذا كانت هذه هي الحالة أيتها السيدة الشابة ماذا تفعلين بهذه الكتابة عن لنيف وصل حديثاً إلى المشهد الأمريكي ؟ إنهم لايحتاجون إلى أي دعم من أمثالك .

بيغزبي : ولكن من ناحية أخرى ، هذه المسرحية تدور حول طبيعة الالتزام ، بين أشياء أخرى . الآن ، أليس هذا بحد ذاته متواشجاً مع التجربة السوداء ، مع الوضع الأسود في هذه اللحظة ؟

كروز : ليس من وجهة النظر اليهودية . لأنه ليس ملتزماً بأن يكون منخرطاً في أية حركة يهودية .

بيغزبي : ولكن إلى أي حد تكون صفة اليهودية عنصراً حقيقياً في (العلامة في نافذة سيدني بروستاين) ؟ لماذا اليهودي معاكس لمجرد الأبيض ؟

كروز : إنها تجلب هذه النقطة بنفسها . إنه بطل يهودي . وهي تجعل هذا صريحاً جداً في المسرحية ، أنه بطل يهودي. الآن ماهو التواشج في انخراط بطل يهودي في حركة إصلاح ، وهذا هو ما انخرط فيه البطل ، في حركة إصلاح قرية ، مع الجماعة السوداء ؟ أي تواشج في هذا مع محتوى الحركة السوداء التي بالنسبة لها ولآخرين ليست مجرد حركة إصلاح ؛ إنها حركة لأجل تغيرات اجتماعية أساسية ، تغيرات اجتماعية معمقة في هذه البلاد . إن الحركة التي يأتي منها بروستاين ، أو الحركة التي يقوم بوظيفة فيها في المسرحية ، هي حركة إصلاح ليبرالية. ليست لها أية وشيجة إطلاقاً مع الالتزام الأسود لأن الالتزام الأسود نبذ الاصلاحية منذ عهد بعيد باعتبارها فاترة وغير مؤائمة للوضع الأسود .

بيغزبي : الآن، هانزبري ، بين مسرحيين سود آخرين ، قد تحركت خارج أفق المسرح الأقلوي ، وأنت تقول في مكان آخر من كتابك أن المسرحي الأسود يمكن أن يصل إلى النضج فقط ضمن سياق المسرح الأقلوي .

كروز : أظن ذلك .

بيغزبي : ولكن في هذه اللحظة ، إذا أخذناً مثلاً واحداً من المسرح الأقلوي : أقصد مسرح لوروا جونز للفنون السوداء والمسارح التي تبعته في نيوآرك وأماكن أخرى ؛ ألا يبدو هذا دالاً على العكس ، أنه في الحقيقة هناك نوع من التزمتية يرسيه هذا المسرح الذي هو مضاد للانتاج بالنسبة للفنان ؟

كروز : حسناً ، يمكنك أن تقول هذا . ومن ناحية أخرى عليك أن تقر أن أي اتجاه جديد قائم على أي نوع من الأقلوية يعبر هذه الأنواع من المراحل ، حيث تحدد بؤرتها وتحاول أن تصير دعائية لأن الحركة نفسها تتطلب هذا النوع من الرسم المبذول للشخصية البيضاء أو السوداء أو استقطاب الموضوعات لكي تجعل مايسمى بالرسالة واضحاً . النقاد السود أنفسهم يؤثرون على الكاتب : جونز في هذه الحالة ، لكي يكتب بهذه الطريقة . أنا شخصياً لا أشعر أن الكاتب يجب أن ينحني من كل قلبه لهذا . أنا أشعر أن الجماعة السوداء كبيرة بما يكفي عريضة بما يكفي ومتعددة الأوجه بما يكفي لكي لانكون تزمتيين

بشأن الرسالة . لكن هذا مرة أخرى واحد من العيوب في الكاتب الأسود . إنه لم يكن لديه قط الجعبة لينمي أي نوع من المنظور بشأن مادته .

بيغزبي : ألم يكن لوروا جونز في الحقيقة كاتباً أفضل قبل أن ينخرط في هذا النوع من الحركة ؟ (الهولندي) و (العبد) . . .

كروز : أعتقد هذا ، أعتقد هذا .

بيغزبي : لماذا ؟

كروز : لماذا ؟ لأنه لامناص من أنه ، عندما يحاول كاتب عرض عقائدية في كتاباته ، سيجنح إلى أن يكون ضيقاً ، إنه يجنح نحو اللاخلق .

بيغزبي : ولكن ألست أنت عقائدياً عندما تقول أن على الكاتب الأسود أن يشغل نفسه بالتجربة السوداء ؟

كروز : نعم ، لكنني أكون عقائدياً على صعيد آخر . أنا لا أعني عقائدية سياسية ضيقة ، فأنا أعتقد أن التجربة السوداء شاسعة بما يكفي للسماح بهذا . محاجتي هي أن الكاتب الأسود لم يعالج مادته من كل قلبه . لقد تجنب مناطق عديدة من الحياة السوداء ، لسبب شخصي خاص به . وأنا أتساءل لماذا . أتساءل لماذا يتجنب الطبقة المتوسطة السوداء لأن معظمهم يأتي من الطبقة المتوسطة السوداء . لماذا أن لوروا جونز ، مثلاً ، يشن هجوماً تأديبياً في مقالاته على البورجوازيين السود لكنه لايهجوهم أبداً .

بيغزبي : حسناً ، أظن أنه يفعل ذلك إلى حد ما في (الهولندي) .

كروز : نعم ، لكن هذا نوع من الأشياء شخصي جداً . إنه يقوم على تجربة الشخصية المفردنة في العالم الأبيض . وهذا مقبول. لكنني أتطلع إلى شيء أكثر رقياً من هذا بكثير .

بيغزبي : أليس مشروعاً بالنسبة للكاتب الأسود أن يكتب عن البيض؟

كروز : إنه مشروع جداً ، برأيي أظن أن التجربة التي يستطيع الكاتب الأسود تنميتها في تعامله مع البيض ستكون أطفر إذا تناول مواده بمزيد من الكمال . أعتقد أن وجهات نظره حول البيض محدودة إلى حد لابأس به . وأعتقد أن السبب في أن وجهات نظره ضحاة حول البيض هو أن وجهات نظره حول الحياة السوداء ضحلة .

بيغزبي : أتظن أن هناك خطراً في دعوتك لتأسيس مايرقى كما أظن إلى تراث جديد في الكتـــابة الزنجية هو أنك ستخذل نفسك في وضع تبخيس تراثات أخرى .

كروز : أية تراثات أخرى ؟

بيغزبي : حسناً ، مثلاً لديك أشياء بذيئة إلى حد كبير تقولها عن ت . س. إليوت في كتابك . إذا أمكنني تذكيرك بما تقول، أنت تقول أن ماأزعج إليوت في أمريكا هو أن « المركز الثقافي لمجموعته الأقلوية كان مفتوحاً واسعاً للغزو من قبل مجموعات أقلوية أخرى غير صافية ثقافياً مثل الزنائج واليهود والطليان والبولونيين وعتّالة أوروبا الوسطى . »

الآن أليس هذا إفاضة مسرفة حقاً في تبيان الحالة بالنسبة لإليوت ؟

كروز : لاأعتقد هذا . أعتقد أن إليوت شخصياً كان متبجحاً طبقياً .

بيغزبي : أيتبع هذا بالتالي أنه كان ضد كل هذه المجموعات الأقلوية ؟

كروز : أعتقد أنه متضمن كجزء من التراث الأدبي ككل ، التراث الأدبي العام الآتي من انكلترة على نحو المرتسمات المثالية له في الولايات المتحدة عند كتاب اعتنقوا هذا التراث ، أن أي إنسان ليس بروتستنتياً أبيض أنكلو — سكسونياً هو من صنف أدنى ، وأن جماع طريقتهم في الحياة ليس حقاً جديراً باهتمام جدي كثير من قبل الكتاب.

بيغزبي : ولكن أينعكس هذا على إليوت ككاتب ؟

كروز : حسناً، ماذا بشأن بعض الاشارات إلى اليهود في بعض شعره ؟

بيغزبي : حسناً ، إنه لشيق أن تقول أنت هذا لأن إليوت بمعنى ما لاسامي . . .

كروز : أنا لم أقل أنه كان . . .

بيغزبي : إذا كانت هناك عناصر في قصائده يمكن تفسيرها بتلك الطريقة . . .

كروز : أنا لاأقول هذا . . .

بيغزبي : إذن يمكن أن يقال هذا عن بعض أشياء قلتها أنت .

كروز : أعرف .

بيغزبي : الآن ، ماهو موقفك تجاه اليهود كمجموعة أقلوية في أمريكا ؟

كروز : اليهود كمجموعة أقلوية في أمريكا غير محتاجين لدفاع أحد. إنهم قادرون جداً على الدفاع عن موقعهم الثقافي والاجتماعي، والاقتصادي والسياسي وقد قاموا بذلك بنجاح كبير . إنهم لايحتاجون لدفاع أي إنسان . ولكن ، من ناحية أخرى ، ككاتب أسود ، كان اليهود وما يزالون منهمكين في رسم مقاييس أدبية ، مقاييس نقدية ومقاييس إبداعية للكتاب السود ، وهذا ما أحنق منه كليةً من لدن مجموعة هي نفسها تحاجج باستمرار ضد النمط المعادي لليهود وتحارب باستمرار للحفاظ على صورتها هي الثقافية الفريدة . لكنهم . إما بوعي وإما بلا وعي ، كيفما كانت الحال . يعملون باتجاه عرقلة الزنجي كمجموعة أقلوية هامة تحاول تأسيس صورتها القومية الخاصة تماماً كما فعل اليهود . ولهذا السبب لدي أشياء كثيرة انتقادية أقولها عن اليهود ومشاركتهم في التطور الأدبي بكامله .

بيغزبي : وأنت لاتقصر هذا على العالم الأدبي ، كما أرى . أنت ترى أن هذا صحيح بالنسبة للموسيقى مثلاً .

كروز : بالتأكيد .

بيغزبي : كيف ؟

كروز : حسناً ، إن تتفحص الدور الثقافي للفنانين اليهود في أمريكا ككل تجد أن الكثير من النشاطات الاستغلالية القائمة في العالم الثقافي يقوم بها اليهود ، وكذلك مجموعات أخرى.

بيغزبي : استغلال ، بأي معنى ؟

كروز : استغلال في الميدان الموسيقي ، استغلال في الميدان المسرحي ، استغلال في الميدان الأدبي ، في الميدان النقدي ، في ميدان الكتابة في كل جهد ثقافي وابداعي ، اليهودي منخرط فيه.

بيغزبي : تقول في كتابك أن الجهد العصيب الأصيل حقاً في أمريكا ملقى على الجمالي الأسود أساساً ، أن هذا هو ينبوع الأصالة الأمريكية .

كروز : نعم . هذا مؤكد . كل شيء ، في معظم الحالات ، تقليد للمقاييس الأوروبية .

بيغزبي : تقليد أم تطوير ؟

كروز : حسناً ، سمه تطويراً مقلداً . سأقولها بهذه الطريقة .

بيغزبي : أليس ثمة أصالة أمريكية في الرواية ، مثلاً ؟

كروز : حسناً . الرواية ؟ نعم توجد . ولكن ، أنت ترى أن الرواية ليست شكلاً ابداعياً أمريكياً . إنها شكل متبنى . عندما أتكلم عن أصالة إبداعية ثقافية أتكلم عن مكونات ثقافية وفنية في أشكال وطنية نابعة من التطور الثقافي الأمريكي . في المسرح ، في الرواية ، في الشعر ، باستثناء ويتمان مثلاً ، لم يكن هناك أي ابتكار على المشهد الأمريكي

إطلاقاً . هذه استطالة للمقاييس الابداعية الأوروبية . ولكن في مواطن أخرى ، كالموسيقى والرقص ، امتلكت أمريكا مكونات وأشكالاً هي أمريكية بالتخصيص في أصالتها وأصولها ، والأمريكيون لم يطوروا هذه بسبب العرقية والموقف العرقي تجاه أصول هذه المكونات .

بيغزبي : أتعني أنهم يجانبون هذه العناصر التي هي زنجية ؟

كروز : هذا صحيح .

بيغزبي : هذا فعل واع ؟

كروز : إنه فعل واع من جانبهم في تبخيس أي شيء له رائحة الأصالة السوداء على المشهد الأمريكي .

بيغزبي : أيمكنك أن تفكر بأية أمثلة ؟

كروز : يمكنني أن أفكر بالموسيقى ويمكنني أن أفكر بالمسرح ويمكنني أن أفكر بالرقص .

بيغزبي : في المسرح . بمن تفكر بصورة خاصة ؟ من هم المسرحيون الأمريكيون السود الذين لم يضمنوا ذلك النوع من الاعتراف الذي هو حقهم ؟

كروز : ليست المسألة مسألة مسرحيين أو موسيقيين أفراد . مع أن هذا يفسر الوضع . في الحديث عن تطور الشكل مثلاً . في المسرح قدمت أمريكا إسهاماً أصيلاً واحداً للمسرح العالمي ، وهو العروض الموسيقية ، التي كانت ابداعاً من العبيد وكانت في القرن التاسع عشر الشكل المسرحي

الشعبي الرئيسي منذ زمان طويل قبل ١٨٩٠ . المنتجون والمديرون مضوا إلى أوروبا ليستوردوا شو وإبسن في محاولة لتأسيس مسرح أمريكي . في تسعينات التاسع عشر ، اقتحم الزنوج المشهد بهذا النسق الغنائي ذي الوجه الأسود الذي كان يعتبر أنموذج وظيفتهم المسرحية . لكن هذا يستدعي تفسيراً لكيف بدأت الموسيقيات . الموسيقيات كانت الشكل المسرحي الأمريكي الأصلي ، كما تعلم . كانت ابداع عبيد أخذه البيض في الجنوب الذين قلدوا الزنوج بتسويد وجوههم وخلق العرض الموسيقي الأمريكي. وتمثل الزنوج الخارجون من الرق شكل العرض الموسيقي بتبني تقليد الوجه الأسود لأنفسهم ومنذ ١٨٦٥ أو حوالي ذلك حتى تسعينات التاسع عشر كان شكل العرض الموسيقي هذا الأسهام الأمريكي الوطني الأصيل في المسرح . وترى عناصر من هذا النسق الموسيقي ماتزال عالقة في المسرحيات الموسيقية الأمريكية . التي هي بالمناسبة الإسهام الأمريكي في المسرح لافي الدراما . تلك أوروبية . لكن الشيء الوطني ، جعلوه نمطاً ، كاريكاتور . لماذا ؟ لأنه كان أسود والسود بدورهم رفضوه لأنه نمط . في تلك التسعينات حاول السود في المسرح أن يطوروا نسق العرض الموسيقي إلى شكل مسرحي موسيقي . وفي الحقيقة ليس الشكل المسرحي الزنجي شكلاً دراميا . إنه شكل موسيقي. وهو الشكل الزنجي الأمريكي الوطني . هؤلاء المسرحيون الذين تراهم يصعدون ، إنهم يكتبون مسرحيات سوداء لكنهم تبنوا شكلاً أوروبياً .

بيغزبي : ولكن ألا يجعل هذا من غير المحتمل أن يكون هناك تحقيق لرغبتك في الابداع الأسود في ميدان الرواية ، مثلاً ، أو الدراما ، لكون هذه الأشكال أوروبية الأصل جوهرياً ؟

كروز : لدي سؤال حول المدى الذي يستطيع الكتاب السود المضي إليه في هذه الأشكال ، وخاصة في المسرح لأن التجربة السوداء ، في تقديري ، لا يمكن أن تتحدد أو توقف بملزمة الشكل الدرامي الأوروبي المحدد الذي ليس جزءاً من ميراثهم على أية حال . إنه شيء مأخوذ تناولوا فيه شكلاً أوروبياً ، بالتحديد الشكل الاغريقي وحاولوا أن يضعوا التجربة السوداء في هذا القالب المسرحي المحدود ، الذي أظنه تركيباً غير طبيعي .

بيغزبي : من أين إذن تأتي هذه الأصالة السوداء ، باستثناء مجال الموسيقى ؟

كروز : ستأتي الأصالة السوداء ، كما أعتقد ، عندما يحاول السود في أمريكا استعادة تراثهم الموسيقي من منطلق التعبير الحركي الصامت ، الموسيقى ، الحركة ، الرقص ، في شكل مسرحي ، وهو الشيء الاكثر طبيعية لأنه لسنوات عديدة كان الشكل الزنجي الرئيسي في المسرح شكلاً موسيقياً . إنه لم يأخذ الشكل الدرامي جدياً حتى العشرينات. ليس هناك دراميون زنوج يأتون من القرن التاسع عشر .

بيغزبي : وهكذا في الحقيقة ليس لديك أمل كبير في منظمة ، مثل شركة الطاقم الزنجي .

كروز : حسناً ، أنا مضطر للإمساك عن الرأي حتى أرى إلى أين ستؤدي . لن أكون تزمتياً حول مسألة الشكل هذه . لدي أفكار بشأنها . ولكن تاريخياً ، في ميدان الأشكال الفنية ، مايزال الكتاب السود والمبدعون السود يعملون ضمن أشكال للتعبير مستمدة من أوروبا وهذا مايحدد مداهم فوراً لأنهم لايخاطبون الدورة الكاملة للتجربة الزنجية ، كبداية .

بيغزبي : كم هي مهمة في رأيك تلك الموضوعات الثقافية بالنسبة للمسائل السياسية والاجتماعية الأعرض ؟

كروز : إن لها أهمية بالغة . أنا اعتبر أن للوضع الأسود في أمريكا ثلاثة جوانب هامة . جانب سياسي وجانب اقتصادي وجانب ثقافي . وكل مضمار يستدعي أنواعاً محددة من التناولات . وأظن أنه مالم يعط اهتمام من قبل الحركات للمضامير الثقافية في هذه المسائل ، للصراع في أمريكا ، إذا كان ثمة ارتخاء على هذه الجبهة ، فسيكون ارتخاء مرافق على الجبهتين السياسية والاقتصادية لأننا نتعامل هنا مع مسألة هوية الجماعة في السياق الأمريكي . لقد لطخت الهوية وبخست في السيرورة التاريخية إلى حد أن الزنجي العادي في أمريكا يخجل من خلفيته ، خلفيته الثقافية هو . حتى الأكثر صدامية بين الصداميين السود لديهم شيء من هذا

فيهم . كثير منهم ينحرج من مضامير معينة في تاريخهم الثقافي ، بصورة خاصة في السياق الأمريكي . كثير منهم يتكلم عن . . هم يحبون الجاز ، نعم ، ولكن كم منهم يعرف أو هو واع عملياً بتاريخ تطور الجاز . قليل جداً . كثير منهم منخرط جداً في ايقاعات الرقص الزنجي ، حركات الجسد وايقاعاته ولكن كثيراً منهم في الوقت نفسه يعتبر الرقص الزنجي شكلاً لظاهرة العم توم ، النوع التطوحي خلفاً وجانباً ، من الرقص . كنتيجة ، يعطى انتباه قليل جداً ، إذا أعطي ، لتطور الرقص الأسود في أمريكا لأن كثيراً من الصداميين يعتبره جزءاً من الدور الاجتماعي الرضوخي الذي لعبه كثير من الزنوج ، بصورة خاصة في ميدان الرقص . لقد طُوِّر الرقص من تسلية البيض ، لكن هذا يتغاضى عن حقيقة أن للرقص امكانات جمالية بحد ذاته ، وهي ما يجب أن يعطى اهتماماً .

بيغزبي : لكني مازلت لأرى تماماً ما الرابطة بين هذه الثقافة الأقلوية والمشاكل الأعرض . مثلاً ، تقول في كتابك إن فقدان الاهتمام بالثقافة الأقلوية يمضي يداً بيد مع فقدان التعاطف الحقيقي تجاه المشاكل الاجتماعية لأناس الغيتوات وكيف تمكن معالجة هذه المشاكل على النحو الأفضل . أليس هذا إلى حد ما موقعاً متطرفاً تتبناه أن تقول أنه إذا كان الناس غير مهتمين بالثقافة فهم غير مهتمين إذن بالمضامير الاجتماعية ؟

كروز : لا ، ليس هذا بياناً مجلوباً من بعيد ، أبداً . لأنه إذا فكرت

لماذا طال الوقت بالقيادة السوداء قبل أن تفكر بادارة الجماعة السوداء لمؤسسات التربية ، لماذا لم يعتبر ذلك مهماً قبل عشرين أو ثلاثين سنة مضت وماذا يعني إشراف الجمـاعة السـوداء على المدارس عمليا ؟ إنه يعني أن ماقد عُلّم في هـذه المدارس لم يكن موائماً للتطور الفكري للأطفال السود ، لأن الماضي الأسود لم يُبرز في المؤسسات التربوية السـابقة داخل الجماعة السوداء . لم تكن المدارس تعطي الاطفال السود نوع التربية الذي يعزز احترامهم لصورتهم وتطورهم الخاص في مجتمعهم . لقد أعطوا تربية من منطلق أبيض صرف . لذا ، بالتالي ، هناك مايستدعي التفكير في أنه إذا لم يكن لجماعة ما أية معرفة أو احترام بالنسبة لخلفيتها الثقافية وإسهامها الثقافي في المجتمع ككل إذن كيف لهذه الجماعة أن يمكن تجييشها بأية طريقة محددة تعريفية على أية جبهة أخرى كي تحارب لأجل مساواتها ؟ ليس لديهم مفهوم عن الذات ليدعّم أي نوع آخر من المطالب التي يتقدمون بها من المجتمع . لقد نفد بخار الاندماجيين أنفسهم بسبب هذه المسألة . لم تشغل قيادة الاندماج نفسها أبداً باشراف الجماعة السوداء على أي شيء ، لأن هدفهم كان بتر الجماعة كجماعة سوداء : تشتيت الزنوج داخل الجسد السياسي إلى حد يقولون عنده أنه لن تعود ثمة مشكلة سوداء بعد الآن لنقلق بشأنها . وهذه كانت فكرة طوباوية .

بيغزبي : أخيراً ، كيف ترى إلى الوضع حالياً بالنظر إلى الكاتب الأسود ؟ كيف تراه يتطور ؟ أهو يتحرك على خطوط الثقافة الأقلوية ؟

كروز : بالتأكيد سواء قلت هذا أم لا . إن تتفحص ما قد حدث على المشهد الأدبي والمسرحي . في الحقيقة، بعض نقادي الشباب في هارلم يتهمونني بأنني لم أُدخل في كتابي تلك الأشياء التي كنت أدعو لها على أساس أنها في سيرورة الحدوث حالياً . مثل المسرح الأسود ، والشعراء والروائيين السود .

بيغزبي : هؤلاء الناس موجودون ، ولكن ما نوعية عملهم ؟

كروز : هذه مسألة أخرى .

بيغزبي : لكنها مسألة مهمة .

كروز : مسألة مهمة ، لكننا الآن نناقش مشاكل الحرفة أكثر منها مشاكل المضمون . كنت أبرز ضرورة تطوير محتوى أسود جديد ، آملاً أن تعتني مسائل الشكل والحرفة بنفسها.

بيغزبي : لكننا نفترض أنك لاتدعو إلى كتابة سوداء رديئة .

كروز : كلا .

بيغزبي : حسناً ، حالياً مانوع الآمال التي لديك بخصوص نوعية هذا الأدب الأسود ؟

كروز : أعتقد أنه سيتحسن كلما مر الزمن . يجب أن يتحسن. وللنقاد السود دور يلعبونه هناك .

بيغزبي : أهناك ما يُكسب من تبني الموقف الذي تتبناه في كتابك والذي يتبناه رتشرد غيلمان ، أنه يجب أن يكون ثمة نوع من الانسحاب النقدي الأبيض ؟

كروز : لأتفق مع هذا . إن ينظروا إلى الوضع ويقولوا : « حسناً انظر ، لقد قمنا بهذا الدور النقدي الراجح طوال كل تلك السنين . لقد كنا الحكام المقررين حقاً ، القضاة بشأن مايكتبه الكتاب السود ونظن أن الوقت قد حان لنخطو جانباً ونسمح لهم بتوجيه السفينة في الريح ليطوروا مقاييسهم الخاصة . » أعتقد أن هذا سيكون مكرمة في الثقافة الأمريكية ككل .

بيغزبي : من ناحية أخرى ، إذا لم يظهر هؤلاء النقاد السود فأنتم معرضون إلى أن تجدوا أنفسكم في وضع حيث يوجد فراغ نقدي .

كروز : أشك في هذا . إن تتفحص (نيغرو دايجست) ستجد أن هناك طاقماً كاملاً من النقاد الأشبّ يظهر ، وهؤلاء يقومون بتقييم الكتاب السود من منطلقات حادة جداً . وهذا يحدث الآن في هذه اللحظة .

المسهمون في هذا الكتاب

مايكل آلن :

محاضر في الأدب الانكليزي بجامعة كوين ، في بلفاست ، زار جامعة ييل وعلم في كلية سميث . مؤلف مقالات حول مختلف الكتاب الأمريكيين ، وقد نشر دراسة عن (بو وتراث المجلات البريطاني) .

لون إلدر :

أمضى فتوته في مدينة جرزي ثم انتقل إلى هارلم حيث كسب عيشه موقتاً من حراسة الملاهي بعد إقفالها . كتب قصائد وأقاصيص ، وبعد أن التقى بدغلاس تيرنر وورد تحول إلى المسرح . مسرحيتــه الأولى (احتفالات في الشيوخ المظلمين) أخرجتها شركة الطاقم الزنجي ، التي يعمل فيها الآن كعضو نشيط .

رالف إليسون

ولد في أوكلاهوما عــام ١٩١٤ ودرس في معهد توسكيجي . مضى عــام ١٩٣٦ إلى نيويورك حيث قابل رتشرد رايت وبالتــالي بدأ يكتب . ومنذ ١٩٣٩ ظهرت أعماله في المجلات والمنتخبات القومية . روايته الأولى (الرجل الخفي) التي طبعت عام ١٩٥٢ حازت

على جائزة الكتاب القومية وجائزة روسودرم . بين ١٩٥٥ و ١٩٥٧ كان ملحقاً بالأكاديمية الامريكية في روما ، ثم عمل كأستاذ زائر للكتابة في جامعة روتجرز . جميع الكثير من أعماله في (الظل والفعل).

بول بريمان :

بائع كتب أثرية مولود في هولندة عام ١٩٣١ . هوايته نشر أعمال الشعراء الأفرو — أمريكيين . بدأ بطباعة خاصة لسلسلة « تراث » عام عام ١٩٦٢ ، أولها (أنشودة تذكار) لروبرت هايدن (التي فازت بالجائزة الكبرى للشعر في مهرجان داكار للفنون الزنجية عام ١٩٦٦) . مؤلف(أغاني زرقاء وأغاني شعبية حياتية أخرى) عام ١٩٦١ ،ومحرر عدة منتخبات تتضمن (ستات وسبعات) ، ١٩٦٢ ، وهي أول منتخبات عن « الشعراء السود الجدد » ، ويعد للطبع (يحسن بك أن تصدق: كتاب بنغوين عن الشعر الأسود) .

جيمز بولدوين :

ولد في مدنية نيويورك عام ١٩٢٤ . مؤلف أربع روايات : امض وقلها على الجبل ، غرفة جيوفاني ، بلاد أخرى ، قل لي كم مضى على ذهاب القطار . نشر أيضاً مسرحيتين : زاوية آمين ، وأغاني للسيد تشارلي ، وثلاثة مجلدات من المقالات : مذكرات ابن وطني ، لاأحد يعرف اسمي ، النار في المرة القادمة .

كريستوفر بيغزبي :

محاضر في الأدب الأمريكي بجامعة إيست آنغليا . تلقى شهادة

الماجستير من جامعة شفيلد في الدراسات الأمريكية . والدكتوراه من نوتنغهام . درس خلال عام في أمريكا بمنحة تبادل طلابي من فولبرايت في جامعة ولاية كانساس ، وقام بجزء من دراسته للدكتوراه كملحق في حلقة بحث الدراسات الأمريكية في سالزبورغ بالنمسا . كان في ربيع ١٩٦٨ استاذاً زائراً في جامعة ميزوري ، بمدينة كانساس ، وقد جمع مؤخراً كتاباً حول ملاحظاته عن حوادث العنف في مدينة كانساس خلال نيسان ١٩٦٨ . تتضمن كتبه المنشورة ، إلى جانب مقالات عديدة، (مجابهة والتزام : دراسة في الدراما الأمريكية المعـاصرة) ١٩٦٧ و(إدوارد آلبي) ١٩٦٨ .

آلن براول :

خريج جامعة شفيلد ، ويدرّس الفرنسية الآن في لنكولنشر . محرر (كتاب لنكولنشر) وستنشر قصائده في كتاب . وقد تلقى جوائز عدة للشعر .

داروين تيرنر :

عميد مدرسة الخريجين في جامعة ولاية كارولاينا الشمالية والتقنية . نشر كتاب قصائد وعديداً من المقالات والمراجعات حول أدب الزنوج .

جيمز تيوتلتون :

تلقى الدكتوراه من جامعة كارولاينا الشمالية وعلم فترة في جامعة وسكونسن . يعمل الآن أستاذاً مساعداً في جامعة نيويورك . نشر مقالات كثيرة في مجلات راقية ؛ وحرر كتاب واشنطن إرفنغ (رحلات

واكتشافات لمرافقي كولومبوس) وله كتاب سيظهر قريباً عن إيديث وورتون وكذلك (رواية السلوك في أمريكا .)

مايك ثلّويل :

مواطن من جزر الهند الغربية . تعلم في جامعتي هارفرد وماسا تشوستس . أستاذ مساعد للأدب الانكليزي ومسؤول عن تأسيس قسم الدراسات الأفرو – أمريكية في ماساتشوستس . ذو نشاط فعال في الصراع التحريري في الولايات المتحدة والعالم الثالث ، وقد عمل في الميسيسبي والجنوب العميق لأجل لجنة التنسيق اللاعنفية للطلاب والحزب الديمقراطي لحرية الميسيسبي . عمل كمستشار في (الموهبة القومية للعلوم الانسانية) وزميل في جمعية الانسانيات بجامعة كورنل . وقد منحته مؤسسة روكفلر جائزة زمالة للكتابة . نشر إنتاجه في (نيغرودايجست) ، (ذ بارتيزن ريفيو) ، (ماساتشوسيتس ريفيو) ، (بريزانس أفريكين) ، (دولية الا قصوصة) ، (رامبارتس ماغازين) ومنتخبات مثل (المنتخبات الأدبية الأمريكية ١٩٦٨) و (قصص الجوائز في مجلات القصة) وكتاب (نات تيرنر : الكتاب السود يستجيبون) في مطبعة بيكون ، ١٩٦٨ . يعمل حالياً على روايتين ، إحداهما تهتم بتمرد العبيد الذي قاده نات تيرنر عام ١٨٣٠ .

دان جاف :

استاذ الانكليزية في جامعة ميزوري بمدينة كانساس ، يعلم الكتابة المبدعة . تلقى جائزة هوبوود للشعر ، وهو مؤلف (دان فريمان) ، ١٩٦٧ . ظهرت قصائده ومراجعاته في منشورات قومية عديدة . تعاون مع هيرب سيكس في إنتاج أوبرا (دونما رايات تذكارية) .

ولسون ريكورد :

تلقى الدكتوراه في علم الاجتماع من جامعة كاليفورنيا في بيركلي. نشر فيضاً من خمس وسبعين مقالة وأربعة كتب عن علاقات الزنوج والبيض في الولايات المتحدة، آخرها (العرق والراديكالية) . أيضاً مؤلف الدراسة التعريفية (الزنجي والحزب الشيوعي) . هو أبيض ، وقد اهتم بالمضامير التطبيقية والجامعية في العلاقات العرقية .

جان ـ بول سارتر :

الفيلسوف ، المسرحي ، الروائي ، الفرنسي الشهير . تتضمن رواياته : الغثيان ، وثلاثية دروب الحرية . تجسد مسرحياته آراءه الفلسفية ، ومنها : الذباب ، الأيدي القذرة . ومن أهم دراساته الفلسفية الهامة : الأيس والليس ، الوجودية فلسفة إنسانية .

وليم غاردنر سميث :

نشر أول كتاب له (آخر الفاتحين) في العشرين من عمره ، وأتبعه بعد ثلاث سنوات بـ (الغضب من البراءة) . مضى إلى باريس عام ١٩٥١ وكتب ثالث رواية . (الشارع الجنوبي) . فيما بعد تزوج مدرسة فرنسية في الليسيه وقرر البقاء في فرنسا . له ولدان . ولد الأول في فرنسا والثاني في إفريقيا . نشر كتابه الرابع ، (الوجه الحجر) عام ١٩٦٣ .

رتشرد غيلمان :

كان محرر الدراما سابقاً في مجلة (نيوزويك) والمحرر الأدبي

ل (الجمهورية الجديدة) . يحاضر في جامعة كولومبيا ، وعمل في كلية « حلقة بحث سالزبورغ » .

تيودور غروس

أستاذ مشارك للانكليزية في (سيتي كوليج) . نشر أعماله في (ييل ريفيو) ، (فصلية ساوث أتلانتيك) ، (جورجيا ريفيو) ، (فصلية كرامرادمر) ، (بكنيل ريفيو) و (كريتيك) . المحرر المشارك ل (السيمفونية الظلماء : الأدب الزنجي في أمريكا) . مؤلف دراسات عن آلبيون و . تورغيه وتوماس نلسون بيج . استاذ زائر حالياً يعلم الأدب الأمريكي في نانسي .

روبرت فانزورث :

استاذ الانكليزية في جامعة ميزوري بمدينة كانساس . عضو مؤسس لجمعية الدراسات المحلية . بالاضافة إلى نشر عديد من المقالات في المجلات الجامعية ، أعد للنشر كتاب (نِقيّ التراث) لتشارلز تشسنت وكتب مقدمة عن المؤلف نفسه لكتاب (المرأة المشعوذة) .

وورين فرنش :

رئيس قسم اللغة الانكليزية حالياً بجامعة ميزوري بمدينة كانساس. علّم أيضاً في جامعات ميسيسبي وكنتكي وستتسون وولاية كانساس . مؤلف (الرواية الاجتماعية في نهاية حقبة) ، وكتب عن فرانك نوريس ، جون ستاينبك ، ج . د . سالنجر . هو أيضاً محرر سلسلة كتب عن الأدب الأمريكي ، ومراجع ثابت ل (كانساس سيتي ستار). نشرت له مطبعة جامعة ميزوري مجموعة مقالات مؤخراً .

هويت فولر :

مدير (نيغرو دايجست) ، علّم في عدة جامعات ، وأسهم إسهاماً واسعاً في المجلات والصحف الهامة . نشرت أعماله غالباً في المنتخبات، وهو مساهم مستمر في موسوعة كولبير .

لويس فيليبس :

شاعر وناقد ومصور شاب ، يعيش في مدينة نيويورك ويعلم الانكليزية في الأكاديميـــة البحريـــة الأمريكية . نشر كثيراً في الصحف والمجلات وعدداً من دواوين الشعر .

هارولد كروز :

ولد في فرجينيا ونشأ في نيويورك . عمل ككاتب وناقد اجتماعي. غير متفرغ ، وكان لفترة منظم الجماعة في هارلم متعاوناً مع لوروا جونز في مسرح الفنون السوداء . حالياً مدير برنامج الدراسات السوداء في جامعة ميشيغان . مؤلف (أزمة المثقف الزنجي) و (تمرد أم ثورة).

وين كوبر :

أثناء كتابة هذه المقالة كان كوبر طالب دراسات عليا في التاريخ الأمريكي بجامعة تيولين ، نيو أورليانز ، لويزيانا .

برايان لي :

أستاذ خاص للدراسات الأمريكية بجامعة نوتنغهام ، حالياً . علم في كلية الملك بجامعة لندن وفي أنتيوك وهارفرد . نشر مقالات في صحف جامعية ، متخصصاً في هنري جيمز و . د . ه. لورانس . نشر تحريراً لبايرون ، ويعمل الآن على كتاب عن هنري جيمز .

لوفتن متشل :

مواطن من هارلم ومسرحي معروف . عمل مع ممثلي روزملك كلندون ، ودرس في كلية تاليديغا وجامعة كولومبيا . تتضمن مسرحياته (أرض وراء النهر) و (أنشودة جنود الشتاء) و (نجمة الصباح) . أعطي منحة غوغنهايم بين ١٩٥٨ – ٥٩ للكتابة المسرحية. أيضاً ، مؤلف (الدراما السوداء : قصة الزنجي الأمريكي على المسرح).

وولتر مزيرف :

حالياً أستاذ النطق والدراما في جامعة إنديانا . محرر مشارك لـ (الدراما الحديثة) . نشر عدداً من المقالات في الصحف الجامعية . ظهر تحريره لـ (المسرحيات الكاملة بقلم و . د . هاولز) عام ١٩٦٠ . ساهم أيضاً وحرر (نقاشات الدراما الحديثة) ، وهو مؤلف (خطوط تاريخ الدراما الأمريكية) .

جوردان ميللر :

رئيس قسم اللغة الانكليزية في جامعة رود آيلاند . مؤلف مقالات ظهرت في المجلات الجامعية و (الأدب الدرامي الأمريكي) ، (يوجين أونيل والناقد الأمريكي) و (تقدم المسرحي : أونيل والنقاد) . مؤلف سيرة ستظهر من إلمر رايس ومحرر مجموعة مقالات عن (عربة اسمها الرغبة) .

جيرالد مور :

ولد في لندن (١٩٢٤) وتعلم في جامعة كيمبردج . مضى إلى نيجيريا عام ١٩٥٣ كمحاضر للدراسات الاضافية وأسس قسماً لها في كلية كاريري بأوغنده . عضو لجنة أورفيوس الأسود، وهي مجلة الأدب

الافريقي والأفرو – آسيوي . حرر بالتعاون مع يولي باير مجموعة (شعر حديث من إفريقيا) ، مؤلف (سبعة كتاب أفارقة) . محاضر عن الأدب الأفريقي في جامعة سسكس .

لاري نيل :

شاعر ومقاليّ . ارتبط مع لوروا جونز في حركة الفنون السوداء لسنوات . ينشر في (سولبوك) ، (بلاك دايالوغ) ، (نيغرو دايجست) و (ليبيريتور) . اشترك مع جونز في تحرير مختارات من الكتابة السوداء بعنوان (النار السوداء) .

جيرالد هاسلام :

ولد عام ١٩٣٧ ، استاذ مساعد في جامعة سونوما . نشر مقالات عديدة من الأدب الأمريكي في الصحف الجامعية . له كتابان مرتقبان : الصفحات المنسية من الأدب الأمريكي ، وأسود وجميل : أدب الأمريكيين الأفارقة منذ الرق وحتى الحاضر .

لورين هانزبري :

ولدت في شيكاغو عام ١٩٣٠ قدمت مسرحيتها الأولى (زبيبة في في الشمس) على برودواي عام ١٩٥٩ ، ومنحت جائزة حلقة نقاد الدراما في نيويورك . وقدمت مسرحيتها الثانية (العلامة في نافذة سيدني بروستاين) عام ١٩٦٤ وتوقفت بموت المؤلفة في كانون الثاني ١٩٦٥ . خلّفت مسرحية ثالثة ، (البيض) – والعنوان بالفرنسية – مصممة كرد على (السود) لجان جنيه .

جون إ . وليمز :

روائي زنجي . تتضمن كتبه : رحلة خارج الغضب ، الرجال الذين صاحوا أنا .

الفهرس

الكاتب المسرحي

١٩٨٢/٧/٣٠٠٠

هذا الكتاب مؤلف من جزأين ويهدف الى الكشف عن انجازات عدد من المواهب الرئيسية المنبثقة عن الجماعة السوداء ، والى تحليل وتقييم الصعوبات التي تواجه الكاتب الاسود ، في المجتمع الامريكي ، وتفحص المشاكل النقدية في حقل مشحون بالضغائن الاجتماعية والثقافية والسياسية ، وتسليط الضوء على مشكلة « الزنوجة » التي تميز طبيعة الكتابة السوداء ، يستعرض الجزء الاول ، كتاب القصة والرواية الزنوج ومساهماتهم في هذا النوع مشيرا الى أسماء وأعمال البارزين منهم مثل ريتشارد رايت رالف اليسون وجيمس بولدوين وغيرهم. وفي الجزء الثاني يتناول الشعراء الزنوج ومعاناتهم في مجتمع يضغط عليهم كالكابوس ويقدم مقتطفات من اشعارهم مصورا المأساة التي يعيشها الشاعر الزنجي . وبعدئذ ينتقل الى الكلام في الكتابة المسرحية واسهامات الزنوج في ميدانها محللا اهمها ، مصورا ابطالها وشخصياتها ، راسما بذلك اطارا شبه كامل لها .

هذا الكتاب فعلا ، بانوراما للحياة الادبية السوداء غني بالخبرات فيه تنوع وفيه جدة ويغطي قطاعا هاما من قطاعات الادب الامريكي .

مطبعة وزارة الثقافة والارشاد القومي

دمشق ـ ١٩٨٢

سعر النسخة

١٥ ل.س